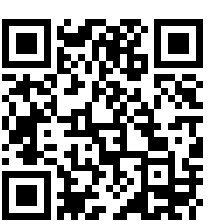
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

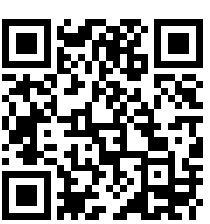
https://books.google.com



This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com



Digitized by Google

STANFORD·VNIVERSITY·LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Patrons

Christian W. Feigenspan	Mrs. F. A. Muschenheim
Charles Froeb	Edgar Speyer
F. H. Hirschland	Carl F. Stiefel
Henry Janssen	Ferdinand Thun
Wilhelm Kaupe	Ludwig Vogelstein
F. W. Lafrentz	Paul M. Warburg

Digitized by Google

Digitized by Google

The Germanic Review

ISSUED QUARTERLY BY
THE DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES
OF COLUMBIA UNIVERSITY

STANFORD LIBRARY

VOLUME II

1927

PUBLISHED BY
COLUMBIA UNIVERSITY PRESS
NEW YORK CITY

Digitized by Google

361067

LANCASTER PRESS, INC.
LANCASTER, PA.

STANFORD LIBRARY

Digitized by Google

CONTENTS

Wallenstein and *Prinz Friedrich von Homburg*.....By JOHN C. BLANKENAGEL 10
An Unpublished Letter of Dorothea Tieck.....By EDWIN H. ZEYDEL 12
Ludwig Tieck and Hebbel's Tragedy of Beauty
By HARVEY W. HEWETT-THAYER 16
Die Einkleidungsform der Novellen Paul Heyses.....Von MAX QUADT 26
Franz Werfel als religiöser Dichter.....Von ERNST JOCKERS 40
Old Icelandic Notes.....By A. M. STURTEVANT 64
The Passion Play of Lucerne.....By M. B. EVANS 93
The Place of Biography in German Literary History.....By R. H. FIFE 119
German Genius in the Novelle.....By LAMBERT A. SHEARS 137
The Moral Problem in Hebbel's Drama.....By FREDERICK L. PFEIFFER 148
Ernst Barlach and the Search for God.....By EDWARD FRANKLIN HAUCH 157
Romanik und Gotik.....Von F. W. KAUFMANN 189
Deeds to Lenau's Property in Ohio.....By JOHN C. BLANKENAGEL 202
Hauptmann's *Promethidenloos*.....By FRED. B. WAHR 213
Die Theorie des Expressionismus.....Von FRIEDA BACHMANN 229
The Poetic Art of Eric Axel Karlfeldt.....By AXEL JOHAN UPPVALL 244
Grimmelshausens *Simplicissimus*.....Von ERNST ROSE 279
Economic Influences on Nineteenth Century Literature....By JOHN WHYTE 287
The Lyric of Nascent Modern Realism.....By SOLOMON LIPTZIN 298
Gottfried Keller and Conrad Ferdinand Meyer....By FREDERICK L. PFEIFFER 312
Richard Dehmel and Our Age.....By HARRY SLOCHOWER 320
Zum Lautwandel *â : ió : iá* im Altnordischen
Von ALBERT MOREY STURTEVANT 334

BOOK REVIEWS:

Kuno Francke, *Die Kulturwerte der deutschen Literatur*..By A. B. FAUST 82
L. A. Willoughby, *The Classical Age of German Literature*
By MARIAN P. WHITNEY 84
Max Kommerell, *Jean Pauls Verhältnis zu Rousseau*..By EDWARD V. BREWER 85
Camillo von Klenze, *From Goethe to Hauptmann*.....By KUNO FRANCKE 87
Jakob Wassermann, *Laudin und die Seinen*.....By H. W. PUCKETT 89
———, *Festschrift August Sauer dargebracht*.....By W. G. HOWARD 16
Heinrich Hempel, *Nibelungenstudien*.....By G. H. NEEDLER 168
Ernest Tonnelat, *La Chanson des Nibelungen*.....By SAMUEL KROESCH 170
Albert Köster, *Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit*..Von ERNST FEISE 173
Jakob Wassermann, *Der Aufruhr um den Junker Ernst*.....By A. E. ZUCKER 175
———, *The Oxford Book of Scandinavian Verse*.....By L. M. HOLLANDER 176
Georg Stefansky, *Das hellenische Weltbild*.....By EDWIN H. ZEYDEL 262
———, *Das deutsche Volkslied*.....By ARCHER TAYLOR 264
Arturo Farinelli, *Poesia Germanica*.....By CAMILLO VON KLENZE 264
H. W. Nordmeyer, *Edward Fitzgeralds Rubaiyat*.....By A. F. J. REMY 266
Geneviève Bianquis, *La Poésie autrichienne*....By MARIAN P. WHITNEY 268
———, *Jahrbuch der Kleistgesellschaft*.....By JOHN C. BLANKENAGEL 353

Digitized by Google

Thea Müller, *Theodor Storms Erzählung „Aquis submersus"*
Von JOSEF WIEHR 355
Karl Emanuel Lusser, *Conrad Ferdinand Meyer*.....Von ERNST FEISE 359
Hans Franck, *Minnermann*.....By F. W. J. HEUSER 364
MISCELLANY:
Der Stand der Theaterwissenschaft in Deutschland..Von HANS KNUDSEN 75
A Note to Goethe's *Faust*.....By GEORGE M. PRIEST 79
Professor Franz Muncker.....By CAMILLO VON KLENZE 81
Membership in German Learned Societies..... 187
To Camillo von Klenze..... 277
BOOKS RECEIVED.....92, 276
AMERICAN BIBLIOGRAPHY OF GERMANICS:
January to February, 1927.....By H. G. WENDT 179
March to April, 1927.....By H. G. WENDT 271
May to June, 1927.....By F. W. J. HEUSER 367

Digitized by Google

Patrons

Christian W. Feigenspan	Mrs. F. A. Muschenheim
Charles Froeb	Edgar Speyer
F. H. Hirschland	Carl F. Stiefel
Henry Janssen	Ferdinand Thun
Wilhelm Kaupe	Ludwig Vogelstein
F. W. Lafrentz	Paul M. Warburg

Digitized by Google

Digitized by Google

THE GERMANIC REVIEW

VOL. II — JANUARY 1927 — NO. 1

WALLENSTEIN AND *PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG*

BY JOHN C. BLANKENAGEL

IN his edition of Heinrich von Kleist's works[1] Erich Schmidt lists a number of parallels between *Prinz Friedrich von Homburg* and Schiller's *Wallenstein*. Although some of these parallels are quoted, most of them are merely referred to by line. In no instance does Erich Schmidt proceed from quotation and enumeration of lines to interpretation and analysis; instead, he refers to a treatise on this subject by Johannes Niejahr.[2] Niejahr's study does not pretend to be an exhaustive presentation of such a relationship. It was followed nine years later, in 1902, by W. Holzgraefe's more detailed investigation[3] of Schiller's influence upon Kleist. Holzgraefe concludes that of all of Schiller's works, *Wallenstein* produced the most enduring impression on Kleist. He distinguishes (p. 15) between the type of influence exerted by *Wallenstein* on *Die Familie Schroffenstein*—an influence in matters of detail—and that which manifests itself in *Prinz Friedrich von Homburg* in a broader way, in the general atmosphere, in situations and in motifs. Holzgraefe analyzes some points of similarity between the characters of Schiller's tragedy and of Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg*, but cites (p. 20) only a few incidental resemblances between Wallenstein and the prince-elector. The edition of Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg*[4] by John Scholte Nollen contains an extended list of parallels between this drama and other

[1] *H. v. Kleists Werke* (Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1904–05), III, 428 f.

[2] "H. v. Kleists Prinz von Homburg und Hermannsschlacht." *Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte*, VI, 409 f.

[3] *Schillersche Einflüsse bei H. v. Kleist.* Progr. (Cuxhaven: Rauschenplat).

[4] Ginn & Co., 1903.

Digitized by Google

literary works. It includes many marks of Schiller's influence and some that were overlooked by Holzgraefe. In 1904 Albert Fries wrote on Schiller's influence upon Kleist,[5] emphasizing the early dramas of Schiller and *Wallenstein*. The many parallels established in such studies[6] as these are indicative of the profound and enduring effect produced upon Kleist by Schiller's great historical tragedy. Apparently, however, the impress of Wallenstein's personality upon the character of the prince-elector has been neglected. Yet some points of contact as well as fundamental differences between these two men stand out sharply. Moreover certain other resemblances in character and situation in the two dramas merit consideration.

In an analysis of the impress of Wallenstein upon the character of the prince-elector, one fact is important. It is not so much the Wallenstein of Schiller's tragedy that resembles Friedrich Wilhelm of Brandenburg as it is Wallenstein as seen through the eyes of Max Piccolomini. For the Duke of Friedland as portrayed by Schiller is at bottom very different from the idealized conception of him held by his youthful, enthusiastic admirer. Max's tendency to over-estimate the qualities of his leader is evident from these words addressed to his father (*Picc.*, 412 f.):

> Geworden ist ihm eine Herrscherseele,
> Und ist gestellt auf einen Herrscherplatz.
> Wohl uns, daß es so ist! Es können sich
> Nur wenige regieren, den Verstand
> Verständig brauchen—Wohl dem Ganzen, findet
> Sich einmal einer, der ein Mittelpunkt
> Für viele tausend wird, ein Halt;—sich hinstellt
> Wie eine feste Säul', an die man sich
> Mit Lust mag schließen und mit Zuversicht.
> So einer ist der Wallenstein. . . .

As a matter of fact, this description given by the young, naive, untried idealist would apply far more definitely to the prince-

[5] "Miszellen zu H. v. Kleist. I. Zur Einwirkung Schillers." *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, IV, 232 f.

[6] Kleist's most recent biographer, Friedrich Braig, rather casually sets forth a number of frequently quoted analogies between the two dramas without contributing anything essentially new by way of interpretation. Friedrich Braig, *Heinrich von Kleist* (München: Beck, 1925), p. 417 f.

Digitized by Google

elector than to the vacillating duke. For it presents a picture of the Kurfürst as Kleist actually conceived him. These are the traits which Kleist, having become an ardent patriot, looked for in vain in the weak Prussian king, Frederick William III; they represent an ideal ruler such as Kleist would have been most happy to serve in an effort to free Prussia from the Napoleonic yoke. The prince-elector is indeed "eine feste Säule, an die man sich mit Lust mag schließen und mit Zuversicht." His ability to rule himself, his restraint and calm judgment stand out all the more sharply by dint of contrast with the capriciousness of Homburg, who is carried away by his visionary ambitions.

Max continues his panegyric of Wallenstein as follows (*Picc.*, 424 f.):

> Und eine Lust ist's, wie er alles weckt
> Und stärkt und neu belebt um sich herum,
> Wie jede Kraft sich ausspricht, jede Gabe
> Gleich deutlicher wird in seiner Nähe!
> Jedwedem zieht er seine Kraft hervor,
> Die eigentümliche, und zieht sie groß,
> Läßt jeden ganz das bleiben, was er ist,
> Er wacht nur drüber, daß er's immer sei
> Am rechten Ort; so weiß er aller Menschen
> Vermögen zu dem seinigen zu machen.

It might be rather difficult to give a brief portrayal of the prince-elector as a great leader which would be more to the point than this. Like the preceding characterization it presents a more accurate picture of him than of Wallenstein. In Kleist's compact drama persons are not described at length by word of mouth; yet every detail of the above description fits the prince-elector's character as it is revealed by his conduct and by his influence over others. By virtue of his masterful personality he impels his officers to put forth their best efforts; he animates and stabilizes their courage in battle. Froben's gallant self-sacrifice is an eloquent tribute to this quality of his commander. Kleist's entire drama might well be said to illustrate the ability of the prince-elector to stimulate Homburg and secondarily his staff-officers to their highest and noblest endeavor. In the highest sense of the word he enables Homburg to be "ganz

Digitized by Google

das, was er ist." Indeed, the Kurfürst had watched over the prince so that the latter might be his better self at the right moment; for it was in this spirit that he issued a warning to the impetuous young officer not to jeopardize a third victory by undue haste. In the same scene Max speaks as follows of Wallenstein as a ruler (*Picc.*, 438 f.):

> Mit jeder Kraft dazu
> Ist er's (ein Herrscher), und mit der Kraft noch obendrein,
> Buchstäblich zu vollstrecken die Natur.

This passage, too, might well be applied to the prince-elector, whose every faculty stamps him a born ruler and an enlightened leader who literally achieves what nature has intended him to do.

Before undergoing a change of heart Buttler has much the same opinion of Wallenstein as did Max. Buttler's attitude toward his commander is voiced in these words (*Picc.*, 220 f.):

> Die's (das Heer) befehligen, sind alle
> In e i n e Schul' gegangen, e i n e Milch
> Hat sie ernährt, e i n Herz belebt sie alle.
> . . . . . .
> Doch alle führt an gleich gewalt' gem Zügel
> Ein Einziger, durch gleiche Lieb' und Furcht
> Zu e i n e m Volke sie zusammenbindend.
> Und wie des Blitzes Funke sicher, schnell,
> Geleitet an der Wetterstange, läuft,
> Herrscht sein Befehl. . . .

Although there are no indications that the army of the prince-elector is composed of heterogeneous elements, it is nevertheless true that the Kurfürst moulds it, determines its spirit and unites it by his outstanding, commanding personality. Yet such a union is produced in his case by love and respect for him rather than by love and fear. Moreover his leadership is firm and unhesitating, and manifests itself in clear, lightning-like thinking. Like Max, Buttler overestimated the capacities of Wallenstein and attributed qualities to him which were far more in keeping with those of the prince-elector.

Similarly Countess Terzky implies that Wallenstein is a gigantic spirit obedient only unto himself (*Tod*, 589). Yet it

Digitized by Google

would be a mistake to consider the vacillating general such a powerful character. The Countess continues (*Tod*, 600 f.):

> Denn Recht hat jeder eigene Charakter,
> Der übereinstimmt mit sich selbst, es gibt
> Kein andres Unrecht als den Widerspruch.

Again, these words would characterize the prince-elector quite correctly; he is a gigantic personage, a towering, harmonious character, never at variance with himself. His absolute identification of self with duty and order, and his subordination of personal desires to the state exclude the possibility of contradiction. This is the light in which Max had regarded Wallenstein until the tragic day when he was forced to make a choice and to separate his destiny from that of his beloved chief. For he says (*Tod*, 714 f.):

> Dir folgt' ich unbedingt. Auf dich nur braucht' ich
> Zu sehn und war des rechten Pfads gewiß.

Hitherto Max had considered Wallenstein as firm and as free from self-contradiction as the polar star (*Tod*, 734 f.); his commander had seemed to light the way of life for him. Whereas Wallenstein falls far short of this ideal, the prince-elector very definitely becomes the guiding star in the fuller life to which he awakens Homburg.

The question of the compatibility of freedom of choice with enlightenment, unselfishness and nobility of purpose is of signal importance in Kleist's drama. The prince-elector believes in a freedom which will prompt a noble choice. This faith he demonstrates in giving Homburg the liberty to decide his own fate. Similarly Max, the idealist, holds that it is a base delusion to believe in the incompatibility of freedom and nobility (*Tod*, 759 f.).

Gordon, the commandant at Eger, characterizes the lack of freedom among Wallenstein's subalterns as follows (*Tod*, 2507 f.):

> Wir Subalternen haben keinen Willen;
> Der freie Mann, der mächtige allein
> Gehorcht dem schönen menschlichen Gefühl.
> Wir aber sind nur Schergen des Gesetzes,
> Des grausamen; Gehorsam heißt die Tugend,
> Um die der Niedre sich bewerben darf.

Digitized by Google

Gordon's words mark a contrast of attitude begotten in subordinates by Wallenstein and by the prince-elector, a contrast which grows out of a fundamental difference in the character of the two leaders and in their conception of freedom. The prince-elector serves the state rather than himself from choice; similarly his officers make a free choice in deciding to dedicate their services to the state. Their subsequent obedience is based upon this enlightened decision, and ennobles them since they are serving an ideal. On the other hand, Wallenstein's ambitions are for personal power and aggrandizement; consequently his followers become dependent upon his varying whims, and are his minions. Illo and Terzky are typical examples of such a loss of independence. They have become Wallenstein's pawns.

Wallenstein himself realizes that the majority of these followers, who temporarily do his bidding, are actuated by ulterior motives; he is fully aware of the fact that they are willing tools only as long as his star is in the ascendant. For the night before the battle of Lützen he soliloquizes (*Tod*, 912 f.):

> Da sagt' ich also zu mir selbst: „ So vielen
> Gebietest du! Sie folgen deinen Sternen
> Und setzen, wie auf eine große Nummer,
> Ihr alles auf dein einzig Haupt und sind
> In deines Glückes Schiff mit dir gestiegen.
> Doch kommen wird der Tag, wo diese alle
> Das Schicksal wieder auseinander streut,
> Nur wen'ge werden treu bei dir verharren. . . ."

The prince-elector differs decidedly from Wallenstein by developing the fidelity of his officers not primarily to himself as an individual nor to the caprices of changing, fickle fortune. He does not exploit their personal ambitions but points their loyalty to something higher by appealing to their devotion to a great idea, namely, to the welfare of the state. In the following words to Buttler, Octavio Piccolomini characterizes Wallenstein's exploitation of the individual to further his own ends (*Tod*, 1151 f.):

> Zum blinden Werkzeug wollt' er euch, zum Mittel
> Verworfner Zwecke euch verächtlich brauchen.

Digitized by Google

Such contrasts in the motives of the two commanders necessarily engender a corresponding difference in the conception of duty among their respective followers. Thus the Countess Terzky says (*Tod*, 1316 f.):

Pflicht und Ehre!
Das sind vieldeutig doppelsinn'ge Namen.

But for the prince-elector and for his officers there ultimately remains no ambiguity in the conceptions of duty and honor; the path of duty is straight and clear, and is blazed by but a single definite objective—the welfare of the whole. One might well apply the words of Buttler to the prince-elector and to his staff in this particular. He says (*Tod*, 2515):

Doch sicher ist der schmale Weg der Pflicht.

The disaster which compliance with Wallenstein's capricious conception of honor and duty brings upon his retinue is referred to warningly by Max (*Tod*, 2091 f.):

Wie das gemütlos blinde Element,
Das furchtbare, mit dem kein Bund zu schließen,
Folgst du des Herzens wildem Trieb allein.
Weh denen, die auf dich vertraun, an dich
Die sichre Hütte ihres Glückes lehnen,
Gelockt von deiner gastlichen Gestalt!

It has been pointed out that Wallenstein regarded his followers as pawns and as tools that aided him because it was to their personal advantage to do so. Naturally enough such a relationship manifests itself in various ways. It accounts in part at least for Wallenstein's secretiveness toward his officers and toward Illo and Terzky in particular. Thus in speaking of Oxenstirn he says to Terzky (*Picc.*, 861):

Und woher weißt du, daß ich ihn nicht wirklich
Zum besten habe? daß ich nicht euch alle
Zum besten habe? Kennst du mich so gut?
Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerstes
Dir aufgetan—

Illo, who asks Wallenstein point-blank whether he will finally act courageously and in earnest (*Picc.*, 910 f.), receives no answer

Digitized by Google

at all to his question. When pressed further by Illo, Wallenstein replies evasively that the time has not yet come (*Picc.*, 958). And to Terzky's question when the time will come, he answers: "Wenn ich's sage" (*Picc.*, 959). In the same scene Wallenstein further withholds definite answer from Illo and Terzky by saying (*Picc.*, 998 f.):

> Drum laßt mir Zeit. . . .
> Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich tun will.

It must not be overlooked that Wallenstein's secretiveness is in part temperamental. And to some extent it grows out of the lack of a definite, honorable plan which can be communicated to others without self-compromise and danger of betrayal. Moreover, he well knows that once he has committed himself to a definite plan, every influence will be used to drive him to action. Such a position is obviously distasteful and unbearable to one of Wallenstein's vacillating, hesitating nature. Another reason why Wallenstein does not confide in his officers is very likely because they are such pigmies that he can have but little confidence in them, in their judgment and resourcefulness. As a matter of fact, Wallenstein appears to take a certain stubborn pride in keeping his plans from others. For he says to Terzky (*Picc.*, 868 f.):

> Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen;
> Ob ich sie wirklich brauchen werde, d a v o n , denk' ich,
> Weißt d u nicht mehr zu sagen als ein andrer.

One difficulty in comprehending the motives which prompt the prince-elector's course of action with regard to Homburg grows out of the fact that he, too, does not communicate his intentions in advance. Meager stage directions afford but limited clues to his thoughts and reactions; consequently careful reading between the lines and reflection become necessary to understand the motivation. Yet the prince-elector has not the same questionable and sinister motives for secretiveness as Wallenstein. Once he has decided what course to pursue with Homburg, his plans must be kept secret in order that their full educational value for Homburg and the other officers may not be lessened. Moreover, the prince-elector is so strong-willed

Digitized by Google

and self-contained, he is prompted by so high a sense of duty that he does not feel the need of a confidant. Wallenstein is prevented to a considerable extent by hesitancy and indecision from committing himself definitely to others; the prince-elector's very strength of character and unwavering devotion of purpose make such confidences unnecessary.

Octavio Piccolomini's words to Buttler have a pronounced resemblance to the prince-elector's manner of judging Homburg's untimely attack upon the enemy. Octavio says (*Tod*, 1060 f.):

> Dem Menschen bring' ich nur d i e Tat in Rechnung,
> Wozu ihn ruhig der Charakter treibt;
> Denn blinder Mißverständnisse Gewalt
> Drängt oft den Besten aus dem rechten Gleise.

Homburg had not been impelled by careful, calm deliberation to the impetuous charge which jeopardized the outcome of the battle. What the prince-elector weighs, therefore, is the choice which the young officer subsequently makes when he reflects on his act and frankly acknowledges the full extent of his guilt. For this final decision of Homburg grows out of his real character. Homburg has learned the lesson of which Octavio speaks to his son Max (*Picc.*, 467):

> Denn immer war die Willkür fürchterlich.

Elsewhere Octavio again sets forth a viewpoint which is similar to that of the prince-elector. He says (*Picc.*, 483 f.):

> Es gibt
> Noch höhern Wert, mein Sohn, als kriegerischen;
> Im Kriege selber ist das Letzte nicht der Krieg.
> Die großen schnellen Taten der Gewalt,
> Des Augenblicks erstaunenswerte Wunder,
> Die sind es nicht, die das Beglückende,
> Das ruhig, mächtig Dauernde erzeugen.

In the eyes of the prince-elector it is not mere military victory, not the formidable success of the moment which is of paramount importance. He demands obedience to the law as the foundation for the permanent, enduring welfare of the whole. The latter he considers the sole genuine source of happiness and satisfaction.

Digitized by Google

A few elements of resemblance in the attitude of Wallenstein and Homburg deserve mention. Gordon says of Wallenstein that an unusual experience, a miraculous escape from death or even injury, produced the following effect upon him (*Tod*, 2567 f.):

> Er hielt sich nun
> Für ein begünstigt und befreites Wesen,
> Und keck wie einer, der nicht straucheln kann,
> Lief er auf schwankem Seil des Lebens hin.

Homburg's faith in the star of his good fortune has been strengthened by a peculiar combination of circumstances arising out of his sleep-walking experience. He considers that he has received an omen of impending success (358 f.):

> Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift:
> Ein Pfand schon warfst du, im Vorüberschweben,
> Aus deinem Füllhorn lächelnd mir herab:
> Heut, Kind der Götter, such' ich, Flüchtiges,
> Ich hasche dich im Feld der Schlacht und stürze
> Ganz deinen Segen mir zu Füßen um:
> Wärst du auch siebenfach, mit Eisenketten,
> Am schwed'schen Siegeswagen festgebunden!

In a very different connection Wallenstein also speaks of a pledge of greater good fortune (*Picc.*, 722 f.):

> Ja! Schön ist mir die Hoffnung aufgegangen.
> Ich nehme sie zum Pfande größern Glücks.

Like Wallenstein, Homburg had built his ambitious hopes high into the clouds without concern for the insecure foundation on which this structure was reared. The characterization of Wallenstein's ambitious plans as given by the duchess applies quite accurately to Homburg's dreams of success. The duchess says (*Tod*, 1535 f.):

> O mein Gemahl! Sie bauen immer, bauen
> Bis in die Wolken, bauen fort und fort
> Und denken nicht dran, daß der schmale Grund
> Das schwindelnd schwanke Werk nicht tragen kann.

In addition to these contacts between Schiller's tragedy and Kleist's drama at least one distinct parallel between Max

Digitized by Google

Piccolomini and Kleist himself should be emphasized. Kleist was well aware of such parallels, because in recommending to Wilhelmine von Zenge that she read *Wallenstein* he had referred to analogies between Max and himself (*Werke*, V, 74). One passage must have awakened profound echoes of Kleist's own military experience in the days when he felt that army life was narrowing his horizon and depriving him of opportunities for intellectual and cultural development (*Werke*, V, 31 f.). On this theme Max says (*Picc.*, 522 f.):

> Sag' mir, was ist der Arbeit Ziel und Preis,
> Der peinlichen, die mir die Jugend stahl,
> Das Herz mir öde ließ und unerquickt
> Den Geist, den keine Bildung noch geschmücket?
> Denn dieses Lagers lärmendes Gewühl,
> Der Pferde Wiehern, der Trompete Schmettern,
> Des Dienstes immer gleichgestellte Uhr,
> Die Waffenübung, das Kommandowort,—
> Dem Herzen gibt es nichts, dem lechzenden.
> Die Seele fehlt dem nichtigen Geschäft—
> Es gibt ein andres Glück und andre Freuden.

To what extent analogies such as those investigated in this study proceeded directly and consciously from Kleist's thorough acquaintance with *Wallenstein* is one of those questions of literary influences which defy definite determination. But there are two kinds of indications of such influence in the case of Kleist. That he made a thorough study of Schiller's tragedy is evidenced by his statement to his sister Ulrike to whom he says that *Wallenstein* must not be read but learned (*Werke*, V, 84). Moreover, it is altogether probable that in addition to this careful study, Kleist noted passages from *Wallenstein* in his "Ideenmagazin." Such notations would obviously serve the twofold purpose of providing a reservoir from which to draw material quite directly, and of impressing certain characters and situations upon Kleist's memory in such a manner as to bring them up by association even if the "Ideenmagazin" were no longer available.

Ohio Wesleyan University

Digitized by Google

AN UNPUBLISHED LETTER OF DOROTHEA TIECK

By EDWIN H. ZEYDEL

THE following autograph letter of Dorothea Tieck, the daughter of the Romanticist and one of the famous German translators of Shakespeare, has recently come into my possession by purchase. So far as I have been able to discover, it has never been published. It covers four closely written pages of ordinary letter paper and describes the celebration of the sixtieth birthday of Ludwig Tieck in Dresden on May 31, 1833. It is interesting not only because practically none of the letters of Dorothea have hitherto been published, but also because it throws additional light upon Ludwig Tieck's personal relations to various distinguished people and helps to reveal his great popularity and prestige during the latter part of his life. The superior figures which I have supplied refer to my explanatory notes following the text.

Dresden den 3 Juni 1833.

Sie haben uns allen durch Ihre Nachricht eine große Freude gemacht, liebster Raumer.[1] Wir hatten noch nichts von der beabsichtigten Feier[2] gehört, und so war es uns allen eine freudige Überraschung. Ich danke Ihnen besonders daß Sie es mir geschrieben haben und zwar vorher, das war viel besser als hätten wir es hernach erfahren, und verschönerte uns den Tag. Vater will heut selbst schreiben, darum sage ich weiter nichts. Sie werden von ihm selbst hören wie Ihrer aller Liebe ihn erfreut und gerührt hat. Von mir verlangen Sie eine Beschreibung unserer Geburtstagsfeier. Die wird nun sehr kurz ausfallen, denn wir sind alle sehr prosaisch und wüßten uns nichts poetisches zu erdenken. Den Morgen ganz früh bekam Vater ein eignes Gemälde und Gedicht von Carus,[3] letzteres finde ich recht schön, nur war es betrübt daß der arme Carus krank lag und nicht selbst kommen konnte, dies verdarb uns sehr die Freude, denn er gehört gewiß zu denen die Vater wahrhaft verehren und lieben, darum that es uns leid, daß er gerade an diesem Tage fehlen mußte. Vor Mittag kamen viele Besuche und Geschenke. Vogel[4] brachte eine Copie der Zeichnung die er von Ihnen gemacht hat, die zwar nicht so gut wie das Original, und lange nicht so schön wie Sie ist, aber doch besser als das schwarze Gesicht was wir von Ihnen haben. Den Mittag aß nur

Digitized by Google

die Solger[5] bei uns. Den Abend hatten wir eine große Gesellschaft, und nun erst, nach dem Thee rückte ich mit Ihrem Brief heraus und las ihn selbst vor. Alle, besonders Vater, waren überrascht, denn es war nichts hieher erschollen. Vater wurde nun gebeten etwas zu lesen, und Sie würden nie rathen was er wählte: die Grobiana von Goldoni,[6] er las aber sehr gut und sehr grob, und es machte viel Vergnügen. Wir setzten uns darauf zu Tisch, erst ward Vaters Gesundheit in Rheinwein getrunken, dann die der Berliner Freunde in Champagner, die Ihrige natürlich voran, indem Ihr Bild bekränzt auf der Tafel stand. Erst gegen 1 Uhr gingen wir auseinander. Gestern Abend war die Hähnel[7] bei uns und brachte das Buch und die Gedichte. Vater las ihr den Clavigo vor, sie hat versprochen noch einen Abend zu uns zu kommen und dann auch etwas zu singen. Es ist ein hübsches Mädchen und hat uns recht gut gefallen; viel zu erzählen wußte sie aber nicht, da sie erst später zur Gesellschaft gekommen war. Wir wüßten gern was Hering[8] und Steffens[9] gesprochen haben, vielleicht schreiben Sie noch einmal etwas darüber,[10] auch wie sich alles ausgenommen hat, und wie Sie mit der Ausführung zufrieden sind. Wie die Hähnel sagt wird heut die Scheihner[11] zuerst auftreten. Sagen Sie doch an Carl Waagen[12] er möge uns schreiben, wir sind sehr begierig zu hören wie es mit der Stimme und der Gesundheit geht. Auch von Gustav Waagen[12] erwarten wir Nachrichten ob und wann er her komt. Sie sind also nun ein Hausbesitzer, und ich möchte schon deßwegen nach Berlin kommen um Ihre neue Einrichtung zu sehen. Es war immer hübsch in Ihrem Hause und wird nun gewiß noch viel schöner. Der Lüttichau[13] habe ich Ihre Briefe mitgetheilt, sie erholt sich langsam und ich fürchte daß sie sich von diesem Schlage nie ganz erholen wird, denn es ist fast wie ein Wunder anzusehen daß sie diese Erschütterung und diese gefährliche Krankheit gleich darauf nur überlebt hat. Doch sie hat ein starkes und wahrhaft frommes Gemüth, das hat sich jetzt auf das herrlichste bewährt. Leben Sie wohl, theurer Freund, grüßen Sie die Ihrigen und alle Freunde.

Ihre Dorothea.

Vater sagt mir ich soll meinen Brief abschicken, er will nächstens recht umständlich schreiben.[14] Gebe Gott, daß er Wort hält und es nicht zu *umständlich* das heißt gar nicht geschieht.

1. The addressee is Friedrich von Raumer (1781–1873), the renowned historian. He served first as professor of history at Breslau, and after 1819 held a similar chair at Berlin. The present letter is addressed to him there. Later he was a member of the Frankfort parliament and Prussian minister at Paris.

Digitized by Google

Tieck thought very highly of Raumer and in 1828 dedicated the first volume of his *Schriften* to him. For Tieck's relation to him compare Köpke, *Ludwig Tieck*, 2. Teil, Leipzig, 1855, p. 65: "Einen lebhaften Briefwechsel unterhielt er [Tieck] mit Friedrich von Raumer, der an allem, was Tieck berührte, den wärmsten Anteil nahm, und im Frühjahr und Herbst einige Wochen bei ihm zu wohnen pflegte." Cf. *ibid.*, 1. Teil, p. 368. Cf. also Friesen, *Ludwig Tieck*, Wien, 1871, I, 21. The letter of Raumer to which Dorothea refers does not seem to be extant. The only published letter of Dorothea addressed to Raumer which I have found appears in *Lebenserinnerungen und Briefwechsel von Friedrich von Raumer*, 2. Teil, Leipzig, 1861, p. 305. It is dated Dresden, December 27, 1829. A letter by Raumer to Dorothea, dated Berlin, February 25, 1830, is published in the same volume, p. 313.

2. Dorothea refers here to the impressive celebration of Tieck's sixtieth birthday by his friends in Berlin. Köpke, *op. cit.*, II, 90, describes it as follows: "Ein Jahr nach dem Tode Goethes, am 31. Mai, 1833, wurde in Berlin eine öffentliche Feier seines [Tieck's] Geburtstages veranstaltet. Er war jetzt sechzig Jahre alt. Mehrere Hundert seiner Freunde und Verehrer hatten sich zu diesem Akte der Huldigung versammelt. An ihrer Spitze standen Raumer, Rauch, Häring und Holtei; den Haupttoast brachte Steffens aus und begleitete ihn mit einer längern Rede, in welcher er Tieck's Einfluß auf die deutsche Dichtung entwickelte. Der Mittelpunkt der Feier war die Rezitation des Vorspiels zu "Octavian," zu der sich die bedeutendsten Schauspieler der beiden Berliner Bühnen vereint hatten."

3. Karl Gustav Carus (1789–1869) was the director of the obstetric clinic at Dresden and a renowned gynecologist. He was also a talented writer and an artist, and has left several oil paintings. See *A. D. B.*, IV, 38. Köpke, II, 63, mentions him as one of Tieck's closest friends. Friesen, I, 13, speaks of him as "der Leibarzt des Königs . . . einer der treuesten Freunde Tiecks."

4. Karl Christian Vogel von Vogelstein (1788–1868) was a Dresden painter of portraits and historical studies. See *A. D. B.*, XL, 135 ff. See also Köpke, II, 63 and 89, and Friesen, I, 20. Vogel is one of the several artists who have left portraits of Tieck. See Könnecke, *Deutscher Literaturatlas*, Marburg, 1909, p. 120.

5. Karl Solger (1780–1819), professor of esthetics at Berlin, had been one of Tieck's closest friends. See Köpke, I, 365. Of his widow Friesen, I, 20, says: "Eben so wenig habe ich die

Digitized by Google

stille Erscheinung der Witwe des bekannten Professor Solger und die feinen Bemerkungen vergessen, mit denen sie sich zuweilen an der Unterhaltung beteiligte."

6. The reference is to Carlo Goldoni (1707–1793), the Italian writer of comedies. Cf. Köpke, II, 224.

7. Amalie Hähnel (1807–1849) was a noted Austrian opera singer, who frequently had engagements in Dresden. See *A. D. B.*, X, 374. It would seem that she had just arrived from Berlin.

8. See note 2 above. Wilhelm Häring (1798–1871) is now better known by his pen-name "Wilibald Alexis." Köpke, II, 70, mentions him among the "Vertreter der deutschen Kunst- und Dichterwelt, welche bei Tieck erschienen." See also *ibid.*, p. 90.

9. See note 2 above. Heinrich Steffens (1773–1845) was a Norwegian by birth. He was a Romantic philosopher and poet and professor of philosophy at Berlin. He is remembered particularly as the author of memoirs entitled *Was ich erlebte.* Cf. also Köpke, II, 90.

10. Raumer did write another letter to Tieck on this subject. It is dated Berlin, June 6, 1833, and is published in Raumer's *Literarischer Nachlaß*, Berlin, 1869, II, 153–154.

11. I have not been able to find anything about "die Scheihner" in the accessible works of reference. Apparently she was a young actress or operatic singer.

12. Carl and Gustav Waagen were Tieck's nephews, their mother being a sister of Tieck's wife and the daughter of the Hamburg pastor Alberti. Carl was a singer. Gustav attained prominence as a writer on art, becoming professor of art at Berlin. Friesen, I, 25, speaks of Gustav as "Direktor des Berliner Museums." On Gustav see also *A. D. B.*, XL, 410, and Köpke, II, 65. Concerning the father of the Waagens cf. *Ludwig Tiecks Schriften*, Berlin, 1828, I, xxvi.

13. Frau Lüttichau is mentioned by Friesen, I, 15–18, as one of Tieck's intimate friends in Dresden: "Gemahlin des damaligen General-Direktors des königlichen Hoftheaters und der musikalischen Kapelle." Friesen states also that she was probably responsible in part for the affiliation of Tieck with the Royal Saxon Theatre at Dresden. She is reported to have been an exceptionally gifted woman. Friesen was greatly impressed by her.

14. Tieck actually did write to Raumer on this occasion, but only a brief note of about 25 lines. It is dated Dresden, June 9, 1833, and is published in Raumer's *Literarischer Nachlaß*, Berlin, 1869, II, 154.

UNIVERSITY OF CINCINNATI

Digitized by Google

LUDWIG TIECK AND HEBBEL'S TRAGEDY OF BEAUTY

By HARVEY W. HEWETT-THAYER

THE genesis of Hebbel's *Agnes Bernauer* and his treatment of its underlying themes have been the subject of considerable discussion. Hebbel began his *Agnes* in late September 1851 and finished it in the last days of December. In her essay on "The Sources of Hebbel's *Agnes Bernauer*,"[1] Agnes Löwenstein suggests that Hebbel may have become acquainted with the Agnes Bernauer story during his residence in Munich (September 1836–March 1839), a conjecture based on the historical relationship of the subject to that locality. After his own play was finished, Hebbel stated that he was already acquainted with Törring's *Agnes Bernauer* (1780) and thought well of it.[2] It is not apparent when he read this early play on the story of the Augsburg heroine. Karl Schultze-Jahde remarks,[3] without giving evidence however, "vermutlich erst 1851." Törring's play was a fairly conspicuous example of the Ritterdrama, in the following of Goethe's *Götz*, and it is possible that Hebbel had long been acquainted with it.

Hebbel's first reference to the conception of the play in his mind is familiar, an entry in his diary under the date September 30, 1851: "Längst hatte ich die Idee, auch die Schönheit einmal von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite dar zu stellen, und die Agnes Bernauer ist dazu wie gefunden."[4] This note was written after Hebbel had completed

[1] *Modern Language Review*, IV, 302–22 (April, 1909), and VII, 330–50 (July 1912).

[2] Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke, Historisch-Kritische Ausgabe*, besorgt von Richard Maria Werner, Berlin, Erste Abteilung, *Werke*, Vols. I–XV, 1901; Zweite Abteilung, *Tagebücher*, Vols. I–IV, 1903; Dritte Abteilung, *Briefe*, Vols. I–VIII, 1904–1907. Cf. letter to Gutzkow, *Tagebücher*, III, 443–44, and *Briefe*, V, 123. In the following pages, references to Hebbel's works are to this edition, unless otherwise specified.

[3] Karl Schultze-Jahde, "Hebbels Agnes Bernauer," *Preußische Jahrbücher*, CXCVIII, 163–84, 1924.

[4] *Tagebücher*, III, 406.

Digitized by Google

the first act of his play. It is important but difficult to assign a definite time value to the word "längst" in this quotation. Despite the self-analysis and self-betrayal in his letters and diaries, Hebbel frequently kept his own counsel, but one is justified in inferring from the above that the purpose of writing a play illustrating the tragic side of beauty was present with him for some time as an abstract idea before he began to incorporate it in definite figures. Two entries in his diary as early as 1845 have been connected with this plan. The first is without exact date but is from the beginning of January 1845:

Idee zu einer Tragödie. Ein wunderschönes Mädchen, noch unbekannt mit der Gewalt ihrer Reize, tritt in's Leben ein aus klösterlicher Abgeschiedenheit. Alles schaart sich um sie zusammen. Brüder entzweien sich auf Tod und Leben, Freundschafts-Bande zerreißen, ihre eigenen Freundinnen, neidisch oder durch Untreue ihrer Anbeter verletzt, verlassen sie. Sie liebt Einen, dessen Bruder seinem Leben nachzustellen anfängt, da schaudert sie vor sich selbst und tritt in's Kloster zurück.[5]

The second entry is in the form of an anecdote which Hebbel relates, but it is obvious that he thought of it as material for a drama; it is under the date January 8, 1845.

In Hannover. Ein schönes Mädchen tritt, von ihrer Mutter dazu genöthigt, in den Dienst. Aber das Bewußtseyn ihrer Schönheit macht es ihr unmöglich, zu dienen. Sie glaubt, ihre Schönheit müsse ihr Glück machen, auch erblickt sie Keiner, der nicht davon geblendet wird, doch die Anträge, die man ihr macht, deuten alle auf's Hurenhaus, keiner auf ein gräfliches Schloß. Sie wird erbittert, kann es in den Verhältnissen (vielleicht auch noch durch den Neid häßlicher Weiber im Hause gequält) nicht länger aushalten, und kehrt zu ihrer Mutter zurück. Aber auch bei dieser will sie keine niedrigen Arbeiten mehr verrichten, wenn sie in den Stall gehen und melken soll, sagt sie, sie sey dazu da, eine Gräfin zu werden, nicht aber, die Kühe zu melken. Die Mutter, aufgebracht, mißhandelt sie, sie geht fort und stürzt sich in einen Brunnen. (Scene: sie soll waschen, und das Wasser zeigt ihr ihr Bild!) [6]

Hebbel's early play *Genoveva* has elements which might seem to illustrate the idea of beauty in its tragic aspects; this inter-

[5] *Tagebücher*, III, 2–3.

[6] *Tagebücher*, III, 4–5. Agnes Löwenstein quotes both of these passages.

Digitized by Google

pretation gathers some force from Hebbel's own conception of the dramatic situation in the Genoveva story, as recorded in his diary under February 2, 1839.[7]

Genovevas Schicksal muß erfüllt werden, damit Golos Hölle ganz werde; kann er nicht ganz selig seyn, so will er doch ganz verdammt seyn. Er läßt sie ermorden und ist nun als Verbrecher, was er ehemals als Mensch und Mann war, denn dahin drängt ein ewiges Gesetz der Natur, nur fallende Engel wurden Teufel, nicht der fallende Mensch. Dies sind die Hauptmomente: eine ungeheure Blutthat, die aus einem holden Lächeln, einem falsch ausgelegten gütigen Blick entspringt; himmlische Schönheit, die durch sich selbst, durch ihren eigenen Glanz, ihren göttlichen Adel, in Marter und Tod stürzt.

Hebbel's interest, however, centers almost entirely in Golo; Genoveva is hardly more than an accessory and necessary figure in the development of the destiny of Golo. The fate of Genoveva, despite the title, is incidental and traditional. Hebbel plainly did not associate this drama with the conception of the "Tragik des Schönen," as exemplified later in *Agnes Bernauer;* his own words, quoted above, with reference to the later play indicate this unmistakably.

It seems possible, as a conjecture at any rate, to associate the inception of Hebbel's plan directly or indirectly with Tieck's novel *Vittoria Accorombona.* Ludwig Tieck, the ageing survivor of the romantic epoch, was one of Hebbel's older contemporaries whom he most respected.[8] This has ample evidence despite the petulant passage in a letter to Charlotte Rousseau, February 14, 1843.[9] Here he quotes a remark which he made to Oehlenschläger, "Die Könige lieben die Kronprinzen nicht, aber sie werden dadurch nicht unsterblich, daß sie diese todt schlagen," and then adds, "Tieck lobt und protegirt, wie ehemals Goethe, nur das Mittelmäßige." And it was unquestionably with an interest in Tieck's judgment, not merely with a view to the practical, one might almost say, commercial aspect of the

[7] *Tagebücher*, I, 319–23.

[8] Cf. F. Kuh, *Biographie Friedrich Hebbels*, I, 245: "Unter den neueren Autoren, die ihm während des Jahres 1838 den größten Anteil eingeflößt hatten, stand Tieck obenan."

[9] *Briefe*, II, 209.

Digitized by Google

matter, that in August 1838 he sent to Tieck the manuscript of his humorous story *Schnock*, accompanied by *Anna* and *Der Rubin*.[10] He wished a critical estimate as well as a recommendation to a publisher. Hebbel's disappointment at Tieck's delay in acknowledging the receipt of the manuscripts,—neither humility nor patience was a conspicuous virtue with Hebbel,—and Tieck's apologies and cordial commendation are familiar.[11] Tieck's letter is dated June 23, 1839.[12] Doubtless encouraged by Tieck's sincere recognition of his talent, Hebbel almost immediately submitted another work for his approval, his first tragedy, *Judith*, the letter accompanying it being dated February 17, 1840.[13]

The references to Tieck's work in Hebbel's *Briefe* and *Tagebücher* are fairly numerous, and his admiration for Tieck's Novellen is well attested. For example, he comments on the general style of the Novellen,[14] mentions individual stories, as *Des Lebens Überfluß*,[15] agrees and disagrees with Rahel's criticism of Tieck's *Dichterleben*,[16] and he particularly recommends to Elise Lensing the reading of Tieck's latest story.[17] One is unquestionably correct in assuming that Hebbel was eager to read any new work by Tieck and was interested in its recep-

[10] In a letter to Regierungsrat Rousseau, October 25, 1828, Hebbel states that the manuscripts were sent "Anfang des Augustmonats" (*Briefe*, I, 345), and in a letter to Elise Lensing, November 18, 1838, he gives the exact date, "unterm 3. August" (*Briefe*, I, 356), but in writing to Tieck some months later, April 21, 1839, he says that they were sent in July (*Briefe*, II, 1). Cf. also *Briefe*, I, 366–67, letter to E. Lensing, December 12, 1838, and I, 392–93, letter to the same, February 19, 1839; further, *Briefe*, II, 6, 14.

[11] Cf. references above and *Briefe*, I, 379; II, 365–66.

[12] Bamberg dates this letter erroneously January 23, 1839 (*Briefwechsel*, I, 143–44) which supplies an inconsistent chronology for the correspondence; this incorrect date is incorporated in so late a work as Louis Brun's *Hebbel* (1922), p. 1022, though a few pages later (p. 1026) the correct date is given as the date when Hebbel received the letter.

[13] *Briefe*, II, 26–27. Cf. also letter of April 26, 1840, *Briefe*, II, 36–37. He sent a printed copy of the drama "als Manuscript gedruckt"; there were apparently fifty copies printed; cf. *Briefe*, II, 8 (February 7, 1840), and *Briefe*, II, 42.

[14] *Tagebücher*, I, 212 (February, 1838), and 230–31; also *Briefe*, I, 281, letter to Rousseau, April 3, 1838.

[15] *Tagebücher*, I, 333, February 16, 1839.

[16] *Tagebücher*, I, 286–87, November 24, 1838.

[17] *Briefe*, I, 379, January 12, 1839.

Digitized by Google

tion by the critics.[18] In the early spring of 1851 Hebbel visited Berlin with a view to securing an engagement for his wife as "Gast" at the Court Theatre. On this occasion Hebbel called on Tieck. In midsummer he came again to the Prussian capital, primarily to attend the performances for which he had arranged at the former visit. This time he was a frequent visitor at Tieck's home in the Friedrichstraße. We have good evidence of their mutual enjoyment in discussing literature together. Tieck's opinion of Hebbel's personality is a fine tribute to the insight of the aged romanticist, and from these visits Hebbel provides us with one of the most impressive pictures which we possess of Tieck in his last years.[19] It may not be entirely without significance that Hebbel began work on *Agnes Bernauer* almost directly after his return to Vienna from this second visit to Berlin.

Tieck's novel *Vittoria Accorombona* was begun in 1836, completed in July 1840,[20] and was issued the same year by Max and Company in Breslau, practically simultaneously with the publication of his last Novelle, *Waldeinsamkeit*, which appeared in the *Urania* for 1841. Initial stimulus for *Vittoria Accorombona* was supplied by Webster's play *The White Devil, or Vittoria Accorombona* (1612).[21] Tieck's novel is a brilliant, colorful picture of Italy in the sixteenth century, with exuberant passions, intrigue, murder, bandits, and illicit love, with a multitude of characters and a succession of stirring scenes. But, despite the variety of its content, the novelist has known how to secure unity, through the personality of the heroine; Vittoria Accorombona dominates

[18] Kuh also asserts that Tieck's works were "unstreitig" the model for Hebbel's *Der Diamant*, and suggests that Klaus, the madman in Hebbel's *Genoveva*, was derived from the idiot youth in Tieck's *Der fünfzehnte November: Biographie*, I, 387 and 378. For further significant references to Tieck in Hebbel's work, cf. *Werke*, VI, 350, and VII, 227–28, Hebbel's epigrams on Tieck; XII, 22–24, "Erinnerungen an Ludwig Tieck," originally published in the *Ost-Deutsche Post*, Wien, May 4, 1853; XI, 309–14, Hebbel's review of the *Kritische Schriften von Ludwig Tieck* from the *Reichszeitung*, December 23, 1849; and *Briefe*, IV, 295–96. Note also Hebbel's opinion of Tieck, and incidentally of *Vittoria Accorombona* in his reported conversation with Oehlenschläger, December 4, 1842, *Briefe*, II, 143.

[19] Kuh, II, 316–21, also *Werke*, X, 177–78.

[20] Cf. Köpke, *Ludwig Tieck*, II, 98.

[21] For Hebbel's opinion of Webster's play, cf. *Werke*, XII, 160–62 (review of Friedrich Bodenstedt's *Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke*, dating from 1858).

Digitized by Google

the tale, largely through qualities which set her aside from and above her environment, and chief among these qualities is her overwhelming beauty.

It was inevitable that the importance of Tieck's new work should be at once recognized, though obviously no one foresaw that with it Tieck had completed his career as a man of letters. *Vittoria Accorombona* was reviewed by the chief journals of literary criticism, and for the most part with a real recognition of its outstanding merits.[22] The chief faults of the novel in the eyes of the reviewers were its unblushing depiction of sensuality, however natural the inclusion of such matters might be in a story of the period, and Tieck's seeming championship of the "free woman"; in the latter point Tieck seemed to have gone quite over to the enemy's camp and to have joined hands with the Young Germans.

In the present connection, however, attention is particularly directed to the reviews in the *Blätter für literarische Unterhaltung* (1840, pp. 1121–22, 1465–67, 1469–72, and 1473–74, respectively October 4, December 28, 29, and 30, 1840). The first review, that of October 4, is unsigned except for the figure "95," the other articles are signed by "Richard Morning," the pen-name of Adolf Zeising; the first is further confessedly in the nature of an announcement, and the editor in a footnote promises a more extended consideration of Tieck's story; from the content it seems probable, but is by no means certain, that Zeising was also the author of the preliminary notice. The reviewer, Adolf Zeising, born in 1810, was at this time a young teacher in Bernburg, at the Gymnasium and the Höhere Töchterschule; later he was a professor in Leipsic and Munich. His works are varied, but his chief contributions were in the field of esthetics; he has been called the "founder of mathematical esthetics," and he wrote several novels which were intended to illustrate his esthetic and philosophical views. Zeising was early

[22] Cf. *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*, 1840, pp. 2453–56, 2462–64, 2469–72, 2476–80 (December 23, 24, 25, and 26, 1840), a review signed by A. Wellmann; *Abendzeitung, Blätter für Literatur und bildende Kunst*, 1840, No. 77, pp. 623–24 (September 23, 1840); *Morgenblatt* (Literaturblatt), 1840, No. 113, pp. 449–51 (November 9, 1840).

Digitized by Google

an admirer of Tieck; an essay on "Parallele zwischen Tieck und Goethe" had brought him into personal relationship to Tieck while the latter was still a resident of Dresden. After Tieck's death, Zeising wrote a Novelle, *Meister Tiecks Heimgang*, in which he imitated Tieck's style with considerable success.[23]

The review of October 4 begins with a general analysis of the function of criticism, and an account of the chief contemporary tendencies in German literature. The reviewer expresses disapproval both of youthful radicals and old-fashioned conservatives; the former present the discontent, the disruption, the unhealthiness, of the generation; their favorite characters are criminals and rascals. The opposite party, offended at these abominations, think to cure literature (Poesie) by homeopathic doses of more literature, and depict virtue as a flat, sugary mediocrity; their favorite characters are "tote Vettern und Muhmen, und Basen." This statement of the contending parties in German literature prepares the way for the introduction of Tieck, whom, despite contemporary cavil, the reviewer regards as superior to both tendencies.

In the beginning of his long review, Zeising states that his aim is to get at the "Lebensprinzip" of Tieck's story, the indwelling idea, and at the outset he declares that this kernel of the tale is the "Tragik des Schönen." Zeising's analysis of *Vittoria Accorombona* from this point of view corresponds nearly identically with the idea of the "tragedy of beauty" as Hebbel conceived it and incorporated it in *Agnes Bernauer:* with slight variations, due to difference of plot, the critic's reasoning could be applied accurately to Hebbel's play.

Es ist dieser Roman ein gewaltiges und seiner Idee nach bis jetzt einziges Kunstwerk. Wie schön das Tragische sei, das haben wol mit gleicher Kunst und gleichem Effect auch andere Tragödien zur Anschauung gebracht; aber w i e t r a g i s c h d a s S c h ö n e s e i—das ist noch nie von einem Dichter so wahr und so poetisch, so ergreifend und so versöhnend dasgestellt, ja es ist wol noch nie zum eigentlichen Grundgedanken einer so großartigen Dichtung gemacht worden. Andere werden über die Grundidee dieses Werkes anders denken; man wird dem herrlichen Gedichte bald diese, bald jene Tendenz unterlegen, wie

[23] Frankfurt am Main, 1854.

Digitized by Google

es gerade den Ansichten und Gesinnungen des Einen oder des Andern genehm und bequem ist; mir aber will es scheinen, als ob es überall nur die Tragik des Schönen sei, was dem Dichter als begeisternde und leitende Uranschauung vor Augen geschwebt habe, wenn sich ihm dieselbe auch nicht in so abstracter und begriffsmäßiger Form, als in welcher wir es hier aussprechen müssen, sondern von vornherein in concretem, lebensvollem Bilde dargestellt hat. Es ist ein neuer, origineller und höchst genialer Griff, den Tieck hiermit in das Reich der tragischen Ideen gethan. Sämmtliche tragische Charaktere, die bis dahin von Dichtern erschaffen oder nur behandelt sind, finden ihren Untergang, weil sie sich selbst übernehmend aus dem Kreise des Schönen heraustreten, das Maß überschreiten, übermütig die Grenzen und Schranken, innerhalb welcher allein ein Glück für ein beschränktes Wesen möglich ist, niederreißen und so sich selbst dem Allgemeinen, dem Absoluten in die vernichtenden Arme liefern. Vittoria dagegen, der tragische Hauptcharakter dieses Romans, geht unter, eben weil sie durchweg schön ist, weil sie, wie groß und herrlich sie auch dasteht, doch nie sich selbst vergißt, im Glücke nie stolz und übermüthig, im Unglücke nie trotzig und ungeduldig wird, sondern stets sich in den schönen Grenzen des Ebenmaßes erhält. . . .

Zeising then seeks to substantiate the opinion of Vittoria's character expressed in the last sentence, and he concludes that she is,

ein Bild der reinsten, makellosesten Schönheit, der geistigen wie der körperlichen, daß sie nie einen Schritt über die Linie der Anmuth und Würde hinausgethan, sich immer in den Schranken des Ebenmaßes und der Harmonie behauptet habe, und daß daher von einer Schuld im gewöhnlichen Sinne des Wortes, um derentwillen sie ihr tragisches Schicksal habe erdulden müssen, gar nicht die Rede sein könne.

Objections might then be made that the catastrophe seems an utterly unjust and cruel deed of violence on the part of a blind and envious destiny. Zeising goes on to say:

Es wären dies alles ganz gerechte Einwendungen und Vorwürfe, wenn nicht der Dichter, wie wir oben bereits angedeutet, einen neuen Blick in die tragische Welt eröffnet und auch die im Rein-Schönen liegende Tragik aufgedeckt hätte. Denn wenn einerseits der tragische Keim in alle Dem liegt, was übermüthig über die Schranken hinausgeht und sich selbst als das Unbedingte

Digitized by Google

und Absolute setzen möchte, so muß er, wie wir, der Sache tiefer nachdenkend, nothwendig annehmen müssen, umgekehrt auch in Dem versteckt sein, was sich gänzlich von jenem Übermuthe, jenem Sichselbstvergessen frei erhält, weil es eben durch seine Selbstbegrenzung, durch seine Abgeschlossenheit in sich selbst eine Selbstgenügsamkeit ausdrückt, die ebenfalls nur dem Absoluten zukommt und daher an jedem Einzelwesen nur eine in sich haltlose Usurpation sein kann. Daher die Vergänglichkeit und Hinfälligkeit aller schönen Erscheinungen, daher die kurze Dauer jedes harmonischen vollkommene Befriedung gewährenden Zustandes. Die einzelne Erscheinung kann sich einmal nicht dauernd mit dem All, mit dem Absoluten im Einklang erhalten; ja, daß sie als Einzelnes, wenn auch nur vorübergehend, das Absolute zu repräsentiren, sich selbst als solches zu setzen sucht, muß dem Absoluten als eine Anmaßung erscheinen, gegen welche es nothwendig reagiren muß. So entsteht zwischen dem Schönen und dem Absoluten ein Kampf, ein Conflict, der nicht anders als mit einer Auflösung des Schönen in das Absolute, mit einem Untergang der schönen Erscheinung als Erscheinung endigen kann.

It may be emphasized that *Vittoria Accorombona* came out during a period when Hebbel was particularly interested in Tieck and eagerly desirous of gaining Tieck's approval of his own work. Without explicit reference to it, one may yet be warranted in assuming that Hebbel read *Vittoria Accorombona* soon after its publication.[24] That Hebbel read Zeising's review is incapable of proof, but the probabilities are entirely on that side. He was an avid reader of the critical press, and especially so in the years of his literary apprenticeship. He was offering material for publication in several of the critical journals, and in this way was trying both to turn a penny and to gain a foothold in the literary world. To Brockhaus, the publisher of the *Blätter für literarische Unterhaltung*, he had offered his *Schnock* for publication; he comments on Alexis's review of his *Gedichte* and on a review of his *Genoveva* which he attributes to Alexis, both issued in that journal.[25] That Hebbel makes no mention of the review is in his case no evidence that he was unacquainted with it. Hebbel was not infrequently very reticent about his

[24] He had unquestionably read it by December 4, 1842, *Briefe*, II, 143.

[25] *Briefe*, II, 206, letter to Elise Lensing, February 5, 1843, and *Briefe*, II, 357, letter to the same, December 17, 1843.

Digitized by Google

sources, preferring to foster the impression that an idea had germinated entirely within himself. The evidence which is here gathered would seem to point to the likelihood that Tieck's story and Zeising's review gave Hebbel his definite conception of the "tragedy of beauty."

PRINCETON UNIVERSITY

Digitized by Google

DIE EINKLEIDUNGSFORM DER NOVELLEN PAUL HEYSES

VON MAX QUADT

DIE Silhouette der Heyseschen Novellen[1] bleibt zu allen Zeiten in der Hauptsache dieselbe und ist scharf zu umreißen. Große Änderungen haben nicht stattgefunden. Eine größere Entwicklung findet nur hinsichtlich der Charakteristik und vor allem hinsichtlich der Einkleidungsform statt. Das Jahr 1880 kann man in vieler Hinsicht hierbei als den Wendepunkt bezeichnen. Seit dieser Zeit werden Heyses Personen nachdenklicher und so läßt er sie von jetzt ab mit Vorliebe selbst sprechen, wozu ihm die Rahmenform eine vorzügliche Handhabe bot; die eingekleidete Novelle tritt seit dieser Zeit der bis dahin vorherrschenden Novelle mit objektivem Vortrage gegenüber stark in den Vordergrund.

Paul Heyse war zu allen Zeiten in seinen Novellen ein Meister psychologischer Analyse eines Charakters oder einer Tat. Bis in alle, auch die feinsten Einzelheiten, Schritt vor Schritt analysierend, zeigt er uns, wie vom Auftauchen des erregenden Momentes ab, die Personen nach und nach auf den abnormen Weg gedrängt werden. Jeder innere Umschwung, jede äußere Handlung wird sorgfältig motiviert, und schließlich sind wir mit den Handelnden auf der Höhe angelangt. Jede einzelne Stufe, die auf diesen Gipfel führte, wurde uns gezeigt, und von jeder sehen wir den Unterbau.

Heyse spricht das einmal selbst folgendermaßen aus:

Darauf aber wird es ankommen, daß der Erzähler bei jeder einzelnen Aufgabe sich frage, auf welche Weise aus dem fruchtbaren Motiv möglichst alles zu machen wäre, was darin an psychologisch-bedeutsamem Gehalt im Keime vorhanden ist. Zwar ist eine verschiedene Lösung des Motivs je nach der Eigenart des Verfassers möglich, doch ist die Forderung ganz

[1] *Werke*, 36 Bände, Wohlfeile Ausgabe, Cotta; *Plaudereien eines alten Freundespaares*, Cotta; *Ein Einfamilienhaus*, *Ein Alltagsleben*, Cotta; *Das Ewigmenschliche*, Cotta; *Letzte Novellen*, Cotta, 1914; Einleitung zum *Deutschen Novellenschatz*.

Digitized by Google

allgemein unerläßlich, das M ö g l i c h s t e an dichterischer oder musikalischer Wirkung dem Thema abzugewinnen.[2]

Es kommt bei novellistischer Komposition nicht auf ein Zusammensetzen von außen her an, sondern auf ein Entwickeln von innen heraus. Zu dem Zweck wird er (der Novellist), wenn der dichterische Impuls von einem Handlungsmotiv ausgeht, die Gestalten, die dieselben darstellen sollen, so entwerfen, daß gerade solche Charaktere das zu Erlebende am tiefsten und nachdrücklichsten an sich durchzumachen geeignet seien. Gibt ein Charakterproblem den Anstoß, so wird er die Verhältnisse und Situationen suchen, in denen das psychologische Phänomen sich am schlagendsten offenbart. Eine Reihe von Möglichkeiten wird sich ihm darbieten, unter denen er seine Wahl zu treffen hat. Der Kreis aber solcher Möglichkeiten ist, wie gesagt, stets ein beschränkter.[3]

So ist es nur verständlich, daß die Rahmenerzählung bei Heyse ganz außerordentlich stark vertreten ist. Sie gibt dem Dichter die Möglichkeit, den Leser in viel stärkerem Maße als es bei der objektiven Vortragsform möglich ist, mit den Menschen seiner Novellen persönlich bekannt zu machen, ihn in ihr Inneres schauen zu lassen, da er ja gewissermaßen persönlich mit ihnen bekannt wird. Die Erzählung erhält durch die von Heyse angewandten verschiedenen Einkleidungsformen ein viel persönlicheres Gepräge. In einer oder der anderen Form hören wir ihre Erlebnisse aus dem eigenen Munde der Gestalten, oder der Dichter erzählt als einer, der mit dabei war. In *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*[4] spricht sich Heyse über diese Form der Darstellung dahin aus, daß dann der Dichter nicht mehr zu bringen und wissen braucht, als von dem betreffenden Erzähler selbst anzunehmen ist; unnötige Breite und überflüssige Arbeit werden ihm dadurch erspart.

Die für Heyse typischen Formen der Einkleidung sind: 1) Der Vortrag durch eine dritte beteiligte Person; 2) Gesellschaftsgespräch als Ausgangspunkt; 3) Vortrag durch den Dichter oder eine der Hauptpersonen.

Diese eingekleidete Form taucht aber nicht unvermittelt auf. Entscheidende Momente und Wendepunkte erscheinen—

[2] *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, Berlin, 1910, S. 494.
[3] *Ibid.*, S. 353.
[4] *Op. cit.*, S. 355.

Digitized by Google

besonders in den Novellen mit objektiver Vortragsform—wiederholt in Briefen. Wir haben hier eine Vorstufe zur Rahmenerzählung. Als dann seit etwa 1880 die Rahmenerzählung selbst mehr in den Vordergrund tritt, schwindet diese Technik und findet sich nur noch etwa in der 1893 erschienenen *Fedja*. In der Ich-Erzählung würde der Eindruck abgeschwächt werden, wenn der Erzähler statt Selbsterlebtes vorzutragen, den Inhalt eines Briefes angeben wollte. Die Rahmenerzählung findet sich im Keime oft schon in der ganzen Anlage der Novellen vor 1880, wenn auch die Vortragsart äußerlich völlig objektiv gehalten ist. So in *L'Arrabbiata*, wo der Dichter gewissermaßen als unsichtbarer Beobachter in eine Situation hineingerät. In *Donna Lionarda* (1893) wird so auch erst sorgfältig die ganze Lage geschildert, aus der dann die eigentliche Novelle herauswächst; das ganze Verfahren hat Ähnlichkeit mit dem, was man im Drama Teichoskopie nennt.

Ein Übergang von der rein objektiven Art der Erzählung, wie wir sie in *L'Arrabbiata* finden, zu einer rein persönlichen Darstellung der Novelle liegt uns etwa in der *Talentvollen Mutter* (1879) vor, wo die Tatsache, daß der Dichter selbst spricht, eigentlich nur aus der Einleitung hervorgeht, wo er über das Verhältnis berühmter Kinder zu ihren Eltern und umgekehrt spricht und diese Einleitung mit den Worten schließt: „daß es aber auch für die neidloseste Seele hin und wieder sein Unbequemes hat, in dem Schatten zu wandeln, den ein nahestehendes Licht kraft seines Naturrechtes zu werfen pflegt, konnten alle diejenigen erleben, die vor etlichen Wintern in Rom die Bekanntschaft einer liebenswürdigen Frau und ihrer schönen jungen Tochter machten." Der Ton dieser Worte ist durchaus persönlich gehalten; wir empfinden, daß der Dichter selbst erzählt. Doch verschwindet er dann nach dieser persönlichen Einleitung in dem weiteren Verlauf hinter dem unpersönlichen „man sah," „man hörte" usw.

Doch schon in der zweiten Hälfte der fünfziger und der ersten der sechziger Jahre läßt er sich von jemandem, der mit der Hauptperson befreundet oder bekannt war und etwa eine Rolle in der Geschichte spielt oder doch jedenfalls irgendwie „mit dabei" gewesen ist, die Geschichte vortragen. So erzählt

Digitized by Google

er in *Maria Franciska* (1858) wie er mit einem Freund in ein italienisches Marionettentheater gerät, dort eine auffallende Szene seines Freundes mit dem Inhaber dieses Theaters erlebt, wozu ihm dann der Freund nach dem Verlassen des Lokals in Form einer Erzählung, in der Maria Franciska eine Hauptfigur und der Besitzer des Theaters eine Nebenfigur ist, Aufklärung gibt, ohne daß er bis zum Ende hin von dem Dichter unterbrochen wird. In der *Witwe von Pisa* (1865), gerät er mit einem Reisenden in ein Gespräch über seine Novellen. Dieser behauptet, daß er die italienischen Frauen in seinen Novellen zu vorteilhaft gezeichnet habe und gibt ein Gegenstück zu den bisher von Heyse gezeichneten Frauen, eben die *Witwe von Pisa*, mit der er das Vorgetragene selbst erlebt hat. Der Dichter läßt die Novelle also aus einem ähnlichen Anstoß heraus entstehen, wie *Eine Märtyrerin der Phantasie*.

In der zweiten Hälfte der sechziger und siebziger Jahre erscheint die Manuskriptnovelle. Einen Übergang bildet zunächst die 1867 erschienene Novelle *Beatrice*, wo er behauptet aufgeschrieben zu haben, was ihm ein Freund am Tage vorher von seinem Schicksal erzählt habe, während in der *Stickerin von Treviso* (1868) ein Historiker erzählt, der behauptet, diese Geschichte aus einer alten Chronik abgeschrieben zu haben, was aber schon von den Zuhörern angezweifelt wird. In *Nino und Maso* erzählt er den Inhalt eines Manuskripts nach, und im *Märtyrer der Phantasie* (1874) ist ihm in seiner Eigenschaft als Novellendichter ein Manuskript zur eventuellen Bearbeitung übergeben worden, das er dann seiner Behauptung nach aber unverändert wiedergibt, ähnlich wie Wieland im *Hexameron* einen Anonymus fingiert, der dem Herausgeber die Manuskripte zuschickt mit dem nicht mißzuverstehenden Schweigen über deren Verwendung. Ähnlich wie Storm es liebt, spricht auch Heyse im *Märtyrer der Phantasie* über das Aussehen der Blätter, die Tinte, die Handschrift, allerdings nicht wie jener zum Zwecke der Stimmungswirkung, sondern zur Charakterzeichnung. Auch nimmt Heyse Anlaß, die Schwierigkeiten zu erörtern, die ihm die Herausgabe der Denkwürdigkeiten verursacht habe und die sich im allgemeinen dem Herausgeber von Manuskripten, wie Briefe und Tagebücher es sind, entgegen-

Digitized by Google

stellen. Der Schreiber kam zur Darstellung seines Lebenslaufes aus ähnlichen Gründen wie die *Märtyrerin der Phantasie* zur Erzählung. Beide wollen sie nicht, daß ein anderer, den sie schätzen, über sie schlecht urteile. Der *Märtyrer der Phantasie* legt vor seinem Anwalt eine schriftliche Beichte ab, deren Schluß aber durch den Dichter gegeben wird oder vielmehr durch den Vermerk, den er von anderer Hand am Ende des Manuskripts hinzugefügt findet. Das Lebensbekenntnis hört mitten im Satze auf, nicht ohne Grund, wird so doch die Spannung des Lesers auf das Kommende erhöht.

Die beiden Schwestern (1868) und *Antiquarische Briefe* (1900) sind in Briefform gegeben, *Unheilbar* (1862) in Form eines Tagebuches. Da auch in *Unheilbar* nur eine Schreiberin ist, treten diese drei Novellen in der äußeren Form nahe zu einander. In den *Beiden Schwestern* wird die Fiktion des Natürlichen etwas gestört durch die Überschrift des ersten Briefes: „ Charlotte an Clotilde," wie es sich z.B. in Turgenjews Novelle *Faust* ganz ähnlich findet („ Erster Brief," darunter „ Paul Alexandritsch B. an Nikolaitsch W."). Als Fiktion für den Ausgangspunkt des Briefwechsels wird angenommen, daß zwei Freundinnen lange Jahre hindurch völlig auseinandergekommen waren, bis die eine das Bedürfnis fühlt, sich nach der anderen wieder umzusehen, während in den *Antiquarischen Briefen* eine Patientin ihrem Arzte über ihre Erlebnisse berichtet. In den 1868 geschriebenen *Beiden Schwestern* findet sich im Gegensatz zu den 1900 verfaßten *Antiquarischen Briefen*, wo nur „ B " steht, was allerdings sicher „ Berlin " heißt, die genaue Angabe des Absendungsortes (Maderno). In den späteren Briefen allerdings wird der Ort nur durch ein „ M " bezeichnet. Die Nachschriften tragen nur das Datum. Wo es sich um eine nur wenige Stunden hinterher erfolgte Nachschrift handelt, findet sich ein kurzer Vermerk, wie „ Zwei Stunden später " usw.; in den *Beiden Schwestern* ist dann der Ort in den folgenden Briefen gar nicht weiter angegeben. In beiden Novellen haben wir nur eine Schreiberin. In beiden Novellen besteht ein ähnlicher Stil: schmerzlich-humorvoll-resigniert, manchmal muten sie beinahe etwas altfränkisch an. Es finden sich Ausdrücke wie „ achott, achott! " (*Antiquarische Briefe*, S. 263). Auch

Digitized by Google

sind die Briefe erstaunlich lang geraten, so daß die Schreiberin „A.B.," S. 268) sich selbst zu dem Ausruf veranlaßt sieht: „Santa Maria! . . . was für ein Ungeheuer von Brief ist das wieder geworden." In Bezug auf einen andern Brief sagt sie, daß er sicherlich doppeltes Briefporto kosten werde. Um die Briefe nicht gar zu lang erscheinen zu lassen, wird die Schreiberin mehrfach durch irgend etwas am Weiterschreiben gehindert. So einmal dadurch, daß es zu unbequem ist, im Liegen zu schreiben, ein anderes Mal durch den Besuch des Geistlichen usw. Die Technik ist auch nicht sehr unterschieden von der sonstigen Novelle, indem Heyse z.B. den Bericht über die Vorgeschichte und über das zur Zeit der Abfassung des Briefes Geschehende durcheinander wirft; da das aber nicht alles in einem Briefe zu bewerkstelligen ist, so berichtet die Schreiberin z.B. in zwei aufeinander folgenden Briefen über ihre Reise von ihrem Heimats- zu ihrem Studienort, was durchaus gezwungen wirkt, wie auch schon die ganze Tatsache, daß die Schreiberin in mehreren Briefen hintereinander den Arzt über Dinge unterrichtet, die er selbst miterlebt hat. In den „A.B." werden die Exposition und die erste Zustandsschilderung (vom Standpunkt der Novelle aus) von der folgenden Entwicklung durch eine vierzehntägige Unterbrechung der Korrespondenz getrennt.

Besonders seit den achtziger Jahren benutzt Heyse dann mit Vorliebe als Ausgangspunkt seiner Novellen ein allgemeines Thema, das in einer Gesellschaft angeschnitten wird, über das eine Diskussion entsteht, woran dann einer aus dem Kreise ein eigenes Erlebnis, manchmal auch nur eine gehörte Geschichte knüpft, die die aufgeworfene Frage gewissermaßen aus der Praxis heraus löst, eine Technik, die schon bei den Romantikern (*Phantasus*, *Serapionsbrüder*) und auch bei Stifter beliebt ist. In Heyses Schaffen selbst ist schon die erwähnte Novelle *Die talentvolle Mutter* (1879) als eine Vorstufe dieser Novellen zu betrachten. So wirft in der Novelle *Die Eselin* (1881) ein junger Offizier scherzhaft die Frage auf, ob wohl auch die Esel in den Himmel kämen, was einer seiner Kameraden aufgreift, indem er die Frage als durchaus nicht so scherzhaft bezeichnet und ein eigenes Erlebnis wiedergibt. In der *Schwarzen Jakobe* (1883) wird das Thema für die Novelle gesprächsweise im

Digitized by Google

Anschluß an die Unterhaltung über ein Buch, die Frau von F. mit dem Dichter hat, aufgeworfen. Die beiden geraten in eine Diskussion über den Begriff der Freundschaft, und Frau v.F. erzählt dann von ihrer Freundschaft mit der „Schwarzen Jakobe."

Neben der zuletzt erwähnten Form der Novelle findet sich noch etwa innerhalb desselben Schaffenszeitraumes eine andere Form der Einkleidung. Da stößt der Dichter irgendwo, besonders gern auf der Reise oder in einem Kurort usw. auf einen Menschen oder ein Ereignis, die sein besonderes Interesse erregen. Zunächst wird oft kurz eine Situation gegeben, etwa das Leben in einem Gasthaus geschildert, dann lenkt sehr bald eine besondere Person seine Aufmerksamkeit auf sich durch irgend etwas in ihrem Wesen, das sie aus dem Alltagsgetriebe heraushebt, es wird mit dieser Person bekannt, und sie vertraut ihm ihr Lebensgeschick an, oder er erlebt es teilweise selbst mit und erzählt davon dem Leser. In dem Falle, daß der Dichter die Geschichte selbst mit erlebt, wird Zug für Zug ausgewickelt, erklärt, wobei er das Voraufgegangene durch zufälligen Bericht oder durch die Erzählung von Dienern oder auch der beteiligten Person selbst erfährt.

Das Gekünstelte hat Heyse nicht immer vermieden, wo ihm eine Person nach kurzer Bekanntschaft ihre Geschichte erzählt. Es ist doch immerhin sonderbar, daß oft schon nach wenigen Minuten einander völlig fremde Menschen sich ihre innersten Schicksale anvertrauen. So fühlt Heyse sich denn auch in den meisten Fällen veranlaßt, dieses plötzliche Vertrauen zu motivieren. Wir ersehen aus diesen späteren Novellen, daß der Verfasser viel auf Reisen ist. So wird denn solch ein plötzliches Bekenntnis gegenüber dem Dichter in dem *Blinden von Dausenau* (1898), S. 270, auch mit folgenden Worten begründet: „Sie sind der erste, dem ich's erzählt habe. Aber Sie reisen ja auch wieder ab." *Die Ärztin* (1902), S. 22:

Sie schwieg und ging eine Strecke weiter, stand plötzlich still und sagte lachend: „Was werden Sie von mir denken? Ich kenne Sie erst seit einer halben Stunde, und schon habe ich Ihnen mein ganzes Lebensläuflein erzählt, statt auf Ihre Fragen mit zwei Worten zu erwidern. Und ich bin sonst gar nicht schwatz-

Digitized by Google

hafter Natur. Aber so geht es ja oft. Man lebt mit Menschen jahrelang Tür an Tür, ohne mehr von ihnen zu wissen, als daß sie stille oder lärmende Nachbarn sind, und in einem Eisenbahnwagen knöpft man sich gegen ein gefälliges Visavis wie gegen einen Beichtvater auf, um sich dann nie wieder zu begegnen."

Teilen die Menschen ihm ihre Lebensgeschichte nicht sofort bereitwillig mit, so lockt er sie ihnen wohl schlau ab, wenn sein besonderes Interesse erregt wird. Als Beispiel gebe ich folgende Stelle aus der *Frau Marchese* (1876), S. 331:

„O, wenn Sie wüßten, lieber Herr (der Dichter ist gemeint). Aberich und Miranda, wir sind stumm wie ein paar alte Schildkröten" (das reizt ihn gerade). Ich sah deutlich, daß ihr Geheimnis ihr das Herz abdrückte, und da ich selbst auf die Lösung des Rätsels im höchsten Grade gespannt war, wagte ich unbedenklich den Versuch, ihr das Herz auf die Zunge zu locken. „Arme Mutter," sagte ich, „Ihr wißt nicht, was ich darum gäbe, wenn ich Euer bitteres Schicksal erleichtern könnte" usw. „Ihr reist morgen fort, lieber Herr? . . . O lieber Herr, verreist Ihr denn in ganz fremde Länder, wo man andere Sprachen spricht? Nun, da schadete es ja nichts, wenn ihr es wüßtet. E i n e r Menschenseele möcht' ich es doch aufzuheben geben."

Ja, die Menschen kommen zu ihm, gerade weil er Novellendichter ist und sie so eine Art Beichtiger in ihm sehen; stellen ihm sogar anheim, ihren Bericht zu verarbeiten. So trifft er in der *Märtyrerin der Phantasie* auf einer Dampferfahrt zufällig mit einer ihm von früher her bekannten Dame zusammen, über die er inzwischen wenig vorteilhafte Geschichten gehört hat. Sie drängt sich an ihn, um ihn eines Besseren zu belehren. S. 176:

„Mein Mann hält unten die Mittagsruhe; Sie und ich wir langweilen uns auf dieser Nebelfahrt, ich glaube, Sie werden es nicht bereuen, wenn Sie mir auf eine halbe Stunde Gehör schenken. Haben Sie sich doch selbst einmal geäußert, es gehöre zu den angenehmsten Seiten des novellistischen Berufes, daß einem allerlei Beichtgeheimnis selbst von ganz Fremden zugetragen werde. . . . Habe ich mir doch das Herz erleichtert, und Sie haben den Einblick in ein seltsames Menschenwesen gewonnen, woraus Sie meinetwegen einen Roman oder eine Novelle spinnen mögen."

Digitized by Google

Und dann liefert sie ihm, wie sie es selbst ausspricht, ein Gegenstück zu seiner 1874 erschienenen Novelle *Ein Märtyrer der Phantasie.*

1901 hat Heyse eine interessante Zusammenstellung in der Novelle *Gefangene Singvögel* geboten, wo im ersten Teil der Dichter selbst erzählt, von Seite 31 ab dann die Wirtin. Er hat nämlich die Geschehnisse des ersten Teiles miterlebt, kehrt dann später zurück und erfährt, was sich inzwischen zugetragen hat.

1906 hat Heyse dann noch einmal einen anderen Versuch gemacht, der nur in e i n e r Novelle vorliegt. Hier hat ihn das Ziel, das er durch Verwendung der Rahmenform anstrebte, nämlich möglichst unmittelbarer Eindruck des Vorgetragenen, so weit geführt, daß der Rahmen eben wieder fortgefallen ist. Es handelt sich um die Novelle *Ein Luftschiffer*, wo ein Major von einem Bekannten erzählt, ohne daß der Dichter, von einer geringfügigen Ausnahme abgesehen, irgendwie hervortritt. Während sonst immer irgend eine Einführung des Erzählenden erfolgt war, soweit dieser nicht der Dichter selbst war, beginnt hier der Major seine Erlebnisse gleich in der ersten Person vorzutragen: „ Ich war eben in den Generalstab eingetreten, sagte der Major, als ich die Bekanntschaft eines Mannes machte " usw. Dieses „ sagte der Major," stellt das einzige Hervortreten des Dichters in der ganzen Novelle dar.

Es ist durchaus verständlich, daß gerade seit etwa 1880 die Novellenform bei Heyse häufig wird, in der jemand sein eigenes Erlebnis vorträgt; man braucht nur daran zu denken, daß seit dieser Zeit die Idee bei den Heyseschen Novellenmenschen an Bedeutung gewinnt. Es liegt nahe, diese Menschen selbst erzählen zu lassen oder doch einen, der einen Hauch ihres Geistes spürte, denn der Gedanke wirkt am stärksten von Mensch zu Mensch; es ist leichter, Menschen mit charakteristischem Wesen als solche mit charakteristischen Denkformen einem Leser lebendig zu machen. Jene sind einfacher, wir erkennen ihr Wesen aus einer charakteristischen Handlung, die eben die Novelle erzählt; diese sind innerlich kompliziert, ihr Inneres muß uns bloßgelegt werden, damit wir sie verstehen; da ist es von großem Vorteil, den Betreffenden selbst erzählen zu hören.

Digitized by Google

Der Rahmen selbst ist im allgemeinen wenig ausgeführt, ja in der Mehrzahl der Fälle ist nur das Eingangsstück vorhanden. Auch Unterbrechungen innerhalb der Erzählung liebt Heyse nicht. Oft dient der Rahmen nur dazu, die persönliche Erzählungsform zu begründen, doch gelegentlich erzeugt er auch noch Stimmungswirkung, so z.B. durch Kontrast in der *Stickerin von Treviso* (1868), wo der Rahmen eine feine, moderne, in sittlicher Hinsicht sehr empfindliche Gesellschaft schildert, während die Geschichte, in mittelalterlicher Zeit spielend, die brennende Gewalt sehnsüchtiger Liebe darstellt, die nicht immer danach fragt, was wohl die Menschen dazu sagen möchten. Gerade in seinen späteren Novellen liebt Heyse diese Kontrastwirkung. Da sitzt dann irgendwo ein feingebildeter Kreis in vornehmer Geselligkeit zusammen, und einer erzählt eine Geschichte, deren inneres und äußeres Milieu sich scharf gegen die Glätte des Gesellschaftlichen im Rahmen abhebt, so etwa die schlichte Erzählung von der *Eselin* (1881), die vor Offizieren gegeben wird. Meistens sind es Geschichten von heißer Leidenschaft, die in einem Kreis von Menschen vorgetragen werden, die schon innerhalb der sichernden Wälle der modernen Gesellschaft leben. „ Nichts hab' ich lieber, als wenn mir in guter Gesellschaft die Haut ein bißchen schaudert, und das Haar zu Berge steht," sagt eine Dame in der Novelle *Die schöne Abigail* (1892). In anderen Fällen gibt der Rahmen die stimmungsmäßige Grundlage für die folgende Novelle, so z.B. in der *Hexe vom Korso* (1880) oder in *Beatrice* (1867); sitzt doch in der letzten Novelle der Freund in frohem Kameradenkreis unlustig, schwermütig da, man versucht, ihn zu erheitern, vergebens. Schließlich rückt er dann mit seiner Geschichte heraus.

Man möchte sagen, daß diese „Gesellschaftsnovellen" Heyses vollkommen das verkörpern, was Oskar Walzel [5] als das Eigentliche der Novelle ansieht, nämlich daß sie eine in der Gesellschaft vorgetragene Geschichte sei. So macht in diesen Novellen die erzählende Person es sich zunächst gewöhnlich recht gemütlich zu ihrem Vortrage. Handelt es sich um einen Erzähler und einen Hörer, so nehmen beide etwa zunächst eine Prise (*F.V.R.I.A.*, S. 295, 1885); in den späteren Novellen

[5] „ Die Kunstform der Novelle." *Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht*, 1915.

Digitized by Google

zünden sich die Personen mit Vorliebe zunächst eine Zigarre an, entsprechend dem vornehmen gesellschaftlichen Milieu, in dem in diesen späteren Novellen die Erzählung vorgetragen wird. Ja, in der 1916 geschriebenen Novelle *Unwiederbringlich* werden sogar zum gemütlichen Hören und Erzählen größere Vorkehrungen getroffen (S. 253):

„Nein!" rief er dem jungen Diener zu, der eben eine große Lampe hereintrug, „zünde nur die beiden Kerzen dort auf dem Tisch an, die Lampe wünsche ich nicht, und dann bleibe draußen!" Er selbst trug ein rundes Tischchen zu dem Divan und nahm aus einem schön geschnitzten, mit Intarsien verzierten Wandschränkchen eine Kristallflasche und zwei Gläser.
„Sie müssen durchaus diesen Vino santo kosten, Verehrtester. Das halte ich immer in Vorrat, wenn eine Sitzung sich in die Länge zieht und mein Modell ein wenig schwach wird. Und nun will ich das Fenster schließen. Der Wagenlärm wird um diese Zeit immer betäubender." Er hatte sich eine neue Zigarre angezündet und in einen bequemen Armstuhl mir gegenüber niedergelassen. Doch dauerte es noch eine Weile, bis er zu erzählen anfing, in einer wunderlichen Manier, zuweilen stokkend, wie wenn er einen inneren Widerstand zu überwinden hätte, dann in heftigem Flusse, als ob es ihm wohltue, eine Last vom Herzen zu wälzen.

Also die Charakterisierung der Erzählungsart erfolgt hier gleich am Anfang der Erzählung, im Gegensatz zu anderen Novellisten, die die Erzählung selbst an den betreffenden Stellen gern unterbrechen.

In den *Plaudereien eines alten Freundespaares* (1911/12) ist der Rahmen schon selbst zu einer Erzählung geworden, indem angenommen wird, daß ein alter Sanitätsrat abends oft die Witwe eines Universitätsprofessors, seine einstige Jugendgeliebte natürlich, aufsucht, mit ihr eine Partie Schach spielt, dort ein Glas Tee trinkt und oft mit der alten Frau in ein Gespräch gerät über irgend eine Frage; im Anschluß daran wird dann in der bei Heyse bekannten Weise eine Geschichte erzählt. So ist ein ganzer Novellenband entstanden.

Dieser Technik ist schon vorgearbeitet in einem 1892 erschienenen Novellenzyklus. Dort findet sich bei Heyse eine an Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter* erinnernde

Digitized by Google

Technik. Hier wird allerdings noch ein Thema gestellt wie in vielen Einzelnovellen besonders der 80er Jahre, während die 1912 erschienenen *Plaudereien* kein einheitliches Thema mehr haben; und zwar hat man sich über Heyses Novellen aus Grenzgebieten der Psychologie, über Spiritismus, Okkultismus, Seelenwanderung usw. unterhalten. Jetzt schlägt die Uhr zwölf, die Geisterstunde beginnt, aus der Mitte der Gesellschaft wird der Vorschlag gemacht, daß nun wirkliche Geistergeschichten zum besten gegeben werden möchten. Die Erzählungen wachsen also aus einem ähnlichen Anlaß heraus wie ein großer Teil der mit Rahmen versehenen Heyseschen Einzelnovellen, wo auch im Beginn eine allgemeine Erörterung über eine Frage stattfindet, worauf dann die folgende Novelle die Allgemeinheit der Frage auf ein konkretes Vorkommnis zurückführt. Der Zyklus umfaßt die Novellen *Die schöne Abigail*, *Mittagszauber*, *'s Lisabethle* und das *Waldlachen*, die jede von verschiedenen Mitgliedern des Kreises vorgetragen werden. Die erste Geschichte endet mit einem skeptischen Angriff, der von dem Erzähler geschickt zurückgeschlagen wird. Im Beginn der zweiten Erzählung wird dieser Angriff erneuert, von einer der Damen aber zurückgewiesen, und der zweite Erzähler beginnt. Diese zweite Geschichte hat kein Rahmenschlußstück; alle Kritik dieser Geschichte wird von der schon erwähnten jungen Dame im Beginn der dritten Erzählung gleich zurückgewiesen, und eine alte Tante, die durch ihr schweigsames Verhalten bei den vorhergehenden Schilderungen aufgefallen ist, wird angesprochen. Sie gibt die dritte Erzählung, die gerade wie die vorhergehende ohne Rahmenstück ist. Im Beginn der vierten Erzählung, *Das Waldlachen*, klingt die Stimmung, welche die Erzählung der Tante in der Gesellschaft ausgelöst hat, in ihre letzten Wirkungen aus, und der Hausarzt der Familie erbietet sich jetzt, zum Abschluß ein wahres Erlebnis zu erzählen. Der Schluß bringt dann eine nochmalige Diskussion über die Möglichkeit solcher Erscheinungen.

Der Rahmen selbst hat bei diesen Erzählungen keine besonders hervorragende Rolle. Zunächst ermöglicht er die Form der Ich-Erzählung, weiterhin fällt ihm gewissermaßen die Aufgabe eines Begleitinstrumentes zu; man könnte mutatis

Digitized by Google

mutandis etwa einen Vergleich mit der Aufgabe des Chors in Schillers *Braut von Messina* ziehen. Im Rahmen zeigen sich die Auswirkungen der Geschichte auf die Zuhörer, abgesehen davon, daß er auch die Erzähler einführt und ein wenig charakterisiert.

Im übrigen ist eine gewisse Abtönung der einzelnen Geschichten gegeneinander zu beobachten. Die beiden ersten Geschichten *Die schöne Abigail* und *Mittagszauber* stellen sozusagen Geistergeschichten in voller Größe dar, und zwar die erste eine unheimliche Nacht- und Spukgeschichte, die zweite im Gegensatz dazu eine liebliche Erscheinung zeigend, die beiden letzten haben ein wenig Einschlag des Humors, sie sind leichterer Art, das dritte Geschichtchen, *'s Lisabethle*, hat beinahe etwas Märchenhaftes, während die vierte Geschichte, *Das Waldlachen*, ja mit einer guten Dosis Humor durchsetzt ist, wenn auch ein tragischer Grundzug mit dem unglücklichen lahmen Knaben mit hinein kommt.

Unterbrechungen innerhalb der Erzählung finden sich bei Heyse sehr selten. Soweit sie vorhanden sind, dienen sie dazu, die Schwingungen der Stimmung stärker anklingen zu lassen, so z.B. in der *Hexe vom Korso* (1880), S. 231 und *Clelia* (1907), S. 246, wo der Erzähler seine Geschichte unterbricht, weil ihn die Erinnerung überwältigt. Auch im Leser verstärkt diese Unterbrechung die Schwingungen des Mitgefühls:

„Die Stimme des Erzählers war immer bewegter und leiser geworden, nun verstummte sie ganz. An der Tafelrunde herrschte ein atemloses Schweigen. Erst als der Kolonel jetzt aufstand und ein paarmal durch das Zimmer ging, löste sich die Spannung, in der alle Zuhörer dagesessen. Die Gläser wurden neu gefüllt, die Zigarren wieder in Brand gesetzt, doch sprach auch jetzt noch keiner ein Wort, als ihr Freund an den Tisch zurückkehrte und seinen Sitz wieder einnahm. „Ich habe mir zu viel zugetraut," sagte er: „Ich dachte, ich würde von diesem Erlebnis reden können wie von einem alten Roman, den ich als junger Mensch gelesen. Ich sehe, es ist alles in mir so neu und lebendig, als hätte sich's gestern erst zugetragen. Aber ich will zum Ende kommen."

Nun erzählt er weiter.

Da in den meisten Novellen Heyses der Rahmen nur aus

Digitized by Google

dem Einleitungsstück besteht, Schlußstücke dagegen und gewöhnlich auch die Unterbrechungen innerhalb der Novelle fehlen, hat die Rahmenform also im Ganzen nur den Zweck, die persönliche Erzählungsform zu begründen, daneben noch öfters Stimmungswirkung zu erzielen, besonders auch Kontraste.

Weiterhin lernen wir allerdings gewöhnlich im Rahmen auch gleichzeitig eine der Hauptpersonen der Novelle kennen, machen gewissermaßen ihre persönliche Bekanntschaft, da die erzählende Person auch in der Novelle selbst eine Rolle spielt, handelt es sich doch meist um persönliche Erlebnisse des Vortragenden. Es hätte für den Dichter Schwierigkeiten, diesen Erzähler in der eignen Erzählung zu zeichnen, da es ja gezwungen erscheinen müßte, wenn er sich selbst charakterisieren würde, indem er annehmen darf, daß ihn jeder im Kreise der Zuhörer kennt. Soweit es sich um Hauptdarsteller in der kommenden Novelle handelt, wird die erzählende Person im Rahmen in der für die Exposition bei Heyse üblichen Weise umrissen.

Die Novellen *Die Märtyrerin der Phantasie* (1867) und *Zwei Seelen* (1899) stellen uns Rahmenerzählungen vor, bei denen ein großer Teil der Geschichte im Rahmen selbst spielt, wie sich dergl. ja auch bei anderen Novellisten findet, z.B. in Maria v. Ebner-Eschenbachs *Chlodwig* und *Mašlans Frau.*

NEW HAVEN, CONNECTICUT

Digitized by Google

FRANZ WERFEL ALS RELIGIÖSER DICHTER*

VON ERNST JOCKERS

NOCH vor 20 Jahren gehörte es zum guten Ton, Atheist, zum mindesten Antichrist zu sein. Der Materialismus, diese banal optimistische Vordergrundsphilosophie, hatte Gott als „gasförmiges Wirbeltier" und die Selbständigkeit des Geisteslebens als spitzfindiges „Dichtererschleichnis" bezeichnet. Da der Materialismus als Lehre vom brutalen Erfolg und Willen zur Macht nicht nur unser persönliches, sondern auch unser wirtschaftliches, politisches und soziales Leben beherrschte, da er weiterhin als geistlose Historik unsere gesamte Wissenschaft in eine staubige Rumpelkammer zusammenhangloser Fakta, unsere Kunst in eine Anatomie pathologischer Vivisektionen, im besten Fall in ein Asyl für hilflose Schwächlinge, verwandelt hatte, so ist begreiflich, wenn, von einigen Ausnahmen abgesehen, für ein echtes religiöses Erlebnis weder Raum noch Mut vorhanden war.

Das Unwürdige dieser Lebenslage ist zwar schon vor dem Krieg von einigen ernster gerichteten Geistern erkannt worden. In der Philosophie drängten Wundt und insbesondere Rudolf

* Dieser Aufsatz wurde im November vorigen Jahres geschrieben und war eigentlich dazu bestimmt, auf der Modern Language Association in Chicago (Weihnachten 1925) vorgetragen zu werden. So weit mir bekannt, war eine zusammenhängende Darstellung Werfels als eines religiösen Dichters bis dahin nicht versucht worden. Meine Arbeit fußte mithin fast ausschließlich auf dem Studium des Dichters selbst. Inzwischen ist im Verlag von Paul Zsolnay (Berlin, Wien, Leipzig) eine längere Biographie des Dichters von Richard Specht erschienen, in welcher der Versuch gemacht wird, Werfel aus der gewandelten Geistigkeit der neuen Zeit heraus zu begreifen. Ich freue mich, daß meine Grundauffassung vom Wesen des Dichters durch dieses Buch nachträglich bestätigt wird und hätte nur gewünscht, daß der gescheite Autor statt des breiten Schwatzes an vielen Stellen etwas mehr Tiefe gegeben und dadurch zur Lösung mancher Probleme beigetragen hätte, die dem Werfelfreund umso mehr zu schaffen machen, je tiefer er in die oft dunkle Geisteswelft des großen Dichters einzudringen sich bemüht. So habe ich mich nicht veranlaßt gesehen, an der ursprünglichen Gestalt meiner Arbeit etwas zu verändern und übergebe sie daher genau so dem Druck, wie sie entstanden ist.

E. J.

Digitized by Google

Eucken zu einer geistigen Erfassung des Lebens und suchten unsern zentrifugalen, peripheren Wirkungsströmen durch Zurückführung auf eine geistüberlegene Seinsquelle Ziel, Inhalt und Würde zu verleihen. In der Malerei erdichteten Böcklin, Max Klinger, in ihrem Schatten, Hans Thoma, aus den Tiefen ihrer schönheitsdurstigen Seele eine neue pantheistische Religiosität, während Steinhausen und Uhde das Evangelium des Nazareners in neuer, prunkloser Weise dem Volke erzählten.

Und in der Literatur? Es fehlte keineswegs an Männern und Frauen, die dem religiösen Problem nicht ihre Aufmerksamkeit geschenkt und es auf ihre Weise zu lösen unternommen hätten. Ich erinnere an Gustav Frenssen, Erika Handel-Mazzetti, Gerhart Hauptmann auf dem Gebiet des Romans, Mombert, Rilke, Stefan George auf dem der Lyrik, um nur einige Namen zu nennen. *Hilligenlei* wurde wie *Jörn Uhl* verschlungen, *Emanuel Quint*, Hauptmanns reinstes und reifstes Buch, war in aller Munde, Mombert berauschte manchen Glühenden, Rilke beseligte viele Innige, George entzückte alle Feinschmecker und Aristokraten. Doch—wo sind die Ströme, die sich von hier ins Leben ergossen und dies in seinen Grundlagen aufgewühlt hätten? Nirgends. Man ließ sich von allem anregen, man nahm es hin—aber es blieb, was es war: Philosophie, Malerei, Literatur—Aesthetik mit einem Wort. Und warum? Weil diese Philosophie, Malerei und Literatur zu sehr im Engpersönlichen, oder Zeitlich-Bedingten verstrickt war. Weil geistiger wie materieller Besitz als Privatsache galt und darum, wie dieser individuell, allenfalls kreisförmig abgegrenzt war. Weil jeder auf seiner eigenen Insel, in tragikomischer Isolation lebte und die Brücke zum andern, zur andern Insel, nicht finden konnte. Weil der schale Optimismus die Gemüter in Banden hielt, daß mit den steigenden materiellen Gütern der Glückszustand wachsen, mit den besser werdenden sozialen und politischen Verhältnissen ein Paradies der Seele kommen und das Gottesreich auf Erden sich verwirklichen müßte, ohne Gott, ohne eigenes göttliches Handeln. Religion als Lebenskraft, als Erlebnis der Gemeinschaft war so gut wie verschwunden, und wo sie vorhanden war, wirkte sie sich aus in engen, abgeschlossenen Zirkeln und Sekten.

Digitized by Google

Erst der Krieg und die für das seelische Leben des deutschen Volkes noch zermürbendere Nachkriegszeit haben hier Wandel geschaffen. Die Einzelnen wurden aus ihrer Vereinzelung herausgeworfen. Ein starkes Gefühl der Gemeinschaft bemächtigte sich aller. Man fühlte sich als Ganzes und handelte wie ein Ganzes. Das bedeutete einen ungeheueren Aufschwung, ein Wachsen über sich selbst hinaus, ein Erfassen und Erfaßtwerden von überpersönlichen Gewalten. Eine Sozialisierung der Geister und Gemüter fand statt, und wenn sich diese vorerst auch nur im Engnationalen auslebte, so war doch ein bedeutender Schritt über sich selbst hinaus, erreicht. Man war Gott um eine Etappe näher gerückt, da man seinen Willen durch das Nationale wirksam fühlte. Der letzte Schritt aber wurde getan, der Schritt in die Gottheit hinein, als mit der Dauer des Krieges das Leid sich mehrte und in den Stürmen der Revolution und den furchtbaren Zusammenbrüchen der Nachrevolution all das versank, woran bisher das Herz aller gehangen war: Macht, Reichtum, Größe, Besitz und alles irdische Glück. Jetzt begriff man die Unzulänglichkeit und Verlogenheit der bisherigen Lebensform. Eine Abwendung von den Dingen fand statt, eine neue kosmische Einstellung entstand. Man suchte Gott als den einzigen Retter und Helfer für alle seelischen und sonstigen Gebresten. Man suchte—und man fand.

Die Kunst bemächtigte sich dieser Sehnsucht der armen, gedrückten Menschenseele. Sie wurde sich ihrer Würde und menschheitlichen Aufgabe wieder bewußt. Der Künstler, der Dichter insbesondere, wurde wieder, oder wenigstens wollte wieder sein, was er ehedem war: Erzieher, Seher, Priester und Prophet. Er erhielt ein neues Ethos. An Stelle des sozialen Mitgefühls trat das religiöse Pathos, an Stelle des Klassenleides, des Armeleuteelendes, trat das Leid als m e t a p h y s i s c h e M a c h t, an Stelle des ohnmächtigen Duldens, die aktive Hingabe im Opfer, an Stelle der trostlosen Zermürbung, des hoffnungslosen Untergangs, der beglückende Sieg der Befreiung durch eine Wiedergeburt im höheren Sinn. Das Rundgefühl der Renaissance machte dem mystischen Spitzen- und Tiefengefühl der Gotik Platz. Die ornamentale Orchestration wurde übertönt durch den spannunglösenden, weitausholenden Schrei

Digitized by Google

des Barock. Alttestamentlicher Gerechtigkeitseifer, frühchristlicher Kommunismus, romantische Jagd durch das Ich, Strindbergsche Infernostimmung, Dostojewskis Alliebe, all das zur Geistschau erhoben durch die unerbittlich kalte Erkenntnis des Ostens, sind nur einige Stationen auf dem Läuterungsweg, an dessen Ende als erlösendes Symbol das Kreuz von Golgatha stand.

Ob man diese apokalyptische Gewitterstimmung mit Oswald Spengler als Vorboten der nahenden Abendlandsdämmerung betrachtet, oder mit Leopold Ziegler und dem Grafen Keyserling als notwendiges Durchgangsstadium zu einer neuen Lebensform, ist weniger von Belang als die Tatsache, daß sie überhaupt vorhanden ist, daß sie wirkt und eine Kunst aus sich heraus geboren hat, die trotz vieler Verzerrungen und exotischer Aufstülpungen den flächenhaften Naturalismus an Tiefe der Einsicht und Weite der Aussicht weit, gar sehr weit hinter sich läßt.

Unter den Vertretern dieser Kunst, die man nicht einfach mit dem Schlagwort „Expressionismus" begriffsmäßig einzirkeln kann, steht Franz Werfel trotz seiner großen Jugend (er ist erst 36 Jahre alt) zweifellos an erster Stelle. Als Jude in Prag geboren, erzogen in dem unerbittlichen Gerechtigkeitsfanatismus, der der jüdischen Religion mehr als jeder anderen eigen ist, hat er sich frühzeitig von dem naiven Spiel mit der glanzvollen, farbentrunkenen Oberfläche der Dinge entfernt und neben dem heiteren Licht der Freude die schwarzen Schatten des Leides gesehen, die allenthalben ausgestreut sind. Wohl möchte auch er sich hingeben an diese „schöne, wilde Welt," glauben mit der ganzen Inbrunst, deren sein weiches, frauenhaft empfindendes, schönheitsverlorenes Naturell fähig ist, daß diese Welt ist wie sie scheint, daß nicht die Trügerin Maya hinterlistig den verwirrenden Teppich von Licht, Form und Farbe darüber geworfen, um Sinn und Seele damit zu täuschen. Ein „Freund der Welt," alles Geschaffenen und Geformten möchte er sein, ein Künder der Schönheit und seiner schwärmerischen Liebe zu allen Dingen.

Der *Weltfreund*, Werfels erster, 1911 erschienener Gedichtband, bringt diese Stimmung in vielen Gedichten zum Ausdruck, obschon ihre Form häufig unbeholfen, ihre Ausdrucksweise

Digitized by Google

manchmal banal ist oder doch bedenklich ans Banale streift. Er möchte es sein, aber er kann es nicht. Seine Hingabe ist keine solche der Sinne an die gegenwärtige Zuständlichkeit. Gegenwart als sinnliches Erleben, als Genuß, als „ Verweile doch, du bist so schön," ist renaissancehafte Einstellung zur Welt. Werfel hat von dieser Einstellung so viel wie nichts. Er ist Romantiker, Mensch der Sehnsucht. Er ist Gotiker, Besessener vom Geist. Die Dinge, die er liebt, sind nicht die seiner raumhaften Umgebung. Sie steigen ihm auf aus den Tiefen seiner Erinnerung, aus seinem traumhaften Erlebnis. So erweckt die Betrachtung seines Kinderanzugs [1] die Erinnerung an alles, was an Erlebnissen mit dem Tragen dieses Kleidungsstückes verbunden war: Spielkugeln, Hufeisenmagnet, Kruzifix, Tafel, Schwamm, Kreide und Stab. Die Betrachtung des „ Guten Kameraden " [2] führt ihn auf das Schlachtfeld von Waterloo, läßt ihn am Freiheitskampf der Buren teilnehmen, zaubert Bilder einer Ferienreise vor sein Auge und erweckt das Gedächtnis an Kaiser Julian. Er macht einen „ Kindersonntagsausflug " [3] mit. Aber wie ganz anders erlebt er diesen als z.B. Liliencron einen Sommertag oder Stefan George einen „ Herbsttag im Park." Ufer, Wasser und Sonnenlicht versinken; auftauchen alte, einst verschlungene „ Seegeschichten " von Holländern und Malayen, Wasserhosen und Zyklonen, von Insulanern und nach Nickeln tauchenden Kindern. So sitzt er auf „ schmalem Platz," „ ganz in seine exotischen Phantasieen eingefangen," und als die Fahrt zu Ende ist, geht er ans Ufer mit „ kleinen, ganz unsicheren Schritten " und hört „ wie im Traum vom Restaurationsgarten her die donnernde Militärmusik." Und wenn er im zweiten, „ Bewegungen " betitelten Teil seines *Weltfreundes* die „ Große Oper," „ Sylvia," „ Katharina," das „ Konzert einer Klavierlehrerin " besingt und ihre Gegenwart mit noch so realistischen Wendungen glaubhaft machen will—es gelingt ihm nicht voll. Und wenn er auch als „ Wanderer " sich ins Gras wirft und ausruft: „ Die Erde liebt mich Reinen inniglich und reißt mich fest und fest an sich," [4]

[1] *Der Weltfreund.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

Digitized by Google

so ist er doch mit dieser Erde nicht verwachsen, denn ein Wort steht da, das uns den Unterschied zwischen beiden Welten, der wirklichen und der seinen deutlich erkennbar macht: das ist das Wort: der R e i n e. Der Reine ist kein etwas, das der gegenständlichen Welt der Dinge zugehört, es ist ein Teil einer anderen, geistigen, sittlich-religiösen Welt, die bereits in diesem frühen Stadium des Dichters latent vorhanden ist, ohne daß er sich allerdings ihres Gegensatzes zur andern schon bewußt wird.

Wenn wir uns einmal vergegenwärtigen, was der Dichter als „ Weltfreund " eigentlich an dieser Welt liebt, so sind es neben den Erinnerungsbildern, also gefühlsgeborenen Dingen, wieder Menschen, die seinem sittlichen Empfinden nahestehen, die sein Lieben und Mitlieben hervorrufen, daneben Dinge und Plätze, in denen irgend eine Form des Leidens wohnt. Dem Dienstmädchen, dem in großer Abendgesellschaft das „ Malheur " passiert, daß es die Schüssel fallen läßt, schenkt er sein Mitleid, und wenn er aus solchem Mitleiden heraus eine „ gute Tat " tut, so „ frohlockt " sein Herz, so fühlt er sich nicht mehr einsam, so ist er sich bewußt:

Es lebt ein Mensch,
dem die Augen feuchten,
denkt er an mich.
Herz, frohlocke;
Es lebt ein Mensch.[5]

In solchem gefühlsmäßigen Erlebnis geht dem Dichter die Erkenntnis auf, daß es eigentlich nur das M e n s c h l i c h e ist, was er am Leben liebt, und was ihn glauben läßt, daß Mensch und Ding, Traum und Wirklichkeit eines und dasselbe wären.

Aber Werfel wäre nicht Werfel, wenn nicht zu der gefühlsmäßigen auch die verstandesmäßige Erkenntnis von dieser ursprünglich verschleierten Verschiedenheit zwischen Ich und Ding hinzu käme. Als Blutjude, der er ist, verbindet er mit dem Zartgefühl einer Frau nicht nur das männliche Pathos alttestamentlicher Leidenschaft, sondern einen schneidenden Intellekt, der getrieben von sittlichem Wahrhaftigkeitsfanatis-

[5] „ Ich habe eine gute Tat getan." *Der Weltfreund.*

Digitized by Google

mus erst rastet, wenn er die letzten Verhüllungen vor der Wahrheit zerschnitten und den nackten Kern des Wesens bis zu erschreckender Deutlichkeit herausgeschält hat. Diese Polarität seines Wesens, treibt ihn, wie Nietzsche dazu, aus jeder eben errungenen Form blitzartig wieder herauszuschlüpfen, herauszuspringen, sich in eine neue, womöglich gerade die entgegengesetzte zu verwandeln, um hernach das eben geschaffene Bild in einem neuen Zerstörungsakt zu vernichten oder aber beide miteinander zu verbinden in einer höheren Einheit. Diese Proteusnatur, diese ewige Hetzjagd in und aus sich selbst ist dem Dichter wohl bekannt. In seiner „ Elegie des poetischen Ich " aus der Sammlung *Einander* hat er sich unzweideutig darüber ausgesprochen. Nur möchte ich Nachdruck darauf legen, daß dieses Selbstentspringen und Selbstvernichten keineswegs eitle Selbstbespiegelung ist, sondern jener Wahrheitseifer, an dem zwar eine so zarte Natur wie Nietzsche zu Grunde ging, der aber gerade den Dichter und Menschen Werfel auf die reife Höhe starker Männlichkeit emporhebt.

Folgend diesem unerbittlichen Drang seines Wesens, diesem Dämon der Wahrhaftigkeit, erkennt schon der junge Weltfreunddichter, indem er sich in seinem geistigen Spiegel (dem so beliebten Bild Werfels) betrachtet, daß „ der dicke Mann, der da mit wildbewachsner Brust und unrasiert " ihn anstiert, nicht er selbst ist, daß dieser vielmehr erschrocken aus dem Spiegel heraustritt, weil er den vernichtenden Blick seines Prüfers nicht aushalten kann. Weil er sich schämt, das Gegenteil dessen zu sein, was der Dichter als sein wesentliches Sein mehr und mehr erkannt hat. Was aber ist dies Sein? Noch ist es ihm nicht völlig bewußt. Er weiß zunächst nur:

> Oft bin ich nicht an der Oberfläche,
> Hinabgetaucht in die fremdeigenen Gegenden bin ich.[6]

Darum haßt er (wie es im „ Kronprinzenlied " heißt), die „ vielen Zimmer," „ Wagen," „ Pferde," „ Informatoren " und möchte sterben, weil es ihm noch nicht gelingt, die Vielfalt auf eine ihm gemäße Einfalt, den „ Regenbogenring des siebenfach gebrochenen Lichts " auf jenes eine Urweiß zurückzuführen, aus dem sie als Brechung hervorgegangen sind. Aber:

[6] *Der Weltfreund*, „ Kronprinzenlied."

Digitized by Google

Schon naht die schmerzliche Stunde der Geburt,
Da er sich selbst gebiert, der hinfällige Mensch.
Es zeuget der zuckende Körper
Den leuchtenden Engel der Seele,
Die süßeste Frucht
Irdischer Schwangerschaft.[7]

Der „leuchtende Engel der Seele," der aus dieser Geburt hervorgeht, ist der Geistmensch, die „Gestalt des Ewig-Wesenlosen." Sein ist also nicht Dinglichkeit, Sein ist Geist. Jetzt wird klar, warum sich der Weltfreund den Dingen nicht so hingeben konnte, wie er wollte: die Verschiedenheit des Wesens hielt ihn davon zurück, und so flüchtete er sich voll romantischen Verlangens nach Hingabe in die ihm gemäßere Welt des Traums und der Phantasie.

Aber die Erkenntnis, daß er Geist ist, läßt ihn nicht ruhen, treibt ihn vielmehr weiter, auch das Geheimnis dieses Geistes zu entschleiern, sich über sich selbst und seine Stellung zu der Welt der Dinge Klarheit zu verschaffen. Und wieder geht hier, wie immer bei Werfel die gefühlsmäßige Erkenntnis der rein intellektuellen voraus und bringt ein Rauschen und Strömen in seine Seele, die ihn der Verzückung, der Ekstase nahe bringt und ihn seinen Überschwang in dithyrambisch beschwingten, jubelnden Hymnen, Oden und Gesängen ausströmen läßt, Dichtungen, in denen das Pathos der Psalmen mit Klopstockscher Rührung, Novalis' dunkle Farbenpracht mit Hölderlins Musik und Nietzsches erzenem Klang eine noch nie erlebte Synthese eingehen. Kein Wunder auch, daß Lerchenjubeln aus seiner Seele bricht: Gott hat sich ihm im Geist offenbart und spricht nun durch ihn als durch den Mund eines neuen Propheten. Noch weiß er nicht, welche Art Gott es ist, der ihn so erfüllt. Er will es vorläufig auch nicht wissen. Er gibt sich ihm hin, er fühlt sich neu durch ihn geboren. Er weiß: Er ist, weil Gott in ihm ist. Aber nicht allein „Er" ist. Was ist überhaupt „Er," dies kleine Individuum? Höher als das Ich steht die Gemeinschaft, die Gemeinschaft der Dinge, zu denen er sich bald hingezogen, von denen er sich bald abgestoßen fühlt.

[7] *Der Weltfreund*, „Ode."

Digitized by Google

Und wenn diese Dinge bisher nur Dinge waren, jetzt werden sie mehr als das. Sie nehmen teil an der inneren Umgestaltung, die durch die Eingeburt Gottes in den Menschen sich vollzogen, sie werden eingefangen von diesem, im Ich sich abspielenden Prozeß der Umschöpfung und erhalten ein neues Sein. Nein, nicht eigentlich ein neues Sein, sie erwachen jetzt erst zu ihrem eigentlichen Sein, und triumphierend kann der Dichter nun in allem, was um ihn ist, Bruder und Schwester erkennen und den Hymnus der Lebensfreude anstimmen, dessen oftwiederholter Refrain wie der Titel des zweiten Gedichtbuches *Wir sind* lautet.

Bruder und Schwester—man denkt auf dieser Stufe des Gottesbewußtseins oder besser, Gotteserfülltseins unseres Dichters an den Heiligen Franz von Assisi, an Giordano Bruno, an Rainer Maria Rilke, die alle in jeder irdischen Erscheinungsform nur eine Emanation der Gottheit erblicken, und man wäre versucht, eine Parallele zu ziehen, wenn man nicht wüßte, daß der poetische Pantheismus dieser Männer ein Letztes ist, der alles Kreatürliche gerade um seiner Form willen liebt, bei Werfel hingegen nur ein Vorläufiges, das alles Kreatürliche sofort wieder verwirft, wenn es seiner moralischen Sinndeutung im Wege steht. Denn auch jetzt, nachdem sich die Dinge ihr Existenzrecht durch Wiedergeburt im Geist zurückerobert haben, kommt es dem Dichter nicht so sehr darauf an, daß sie sind, als daß sie in einem besonderen, d, h. moralischen Sinne wirklich sind. Nur moralisches Sein hat Recht auf Dasein und Wirken. Wenn man diese Auffassung trotzdem als Pantheismus bezeichnen will, so möchte ich sie einen moralischen Pantheismus oder Panmoralismus nennen. Das Moralische kommt sich selbst im Menschen zum Bewußtsein, und somit fängt die Welt eigentlich auch erst im Menschen an. Wie Kasimir Edschmid in seiner Abhandlung „Der Expressionismus" sagt: „Die Welt ist da, es wäre sinnlos, sie zu wiederholen. Sie im innersten Sinn zu suchen und neu zu erschaffen, das ist die große Aufgabe der kommenden Kunst." Keiner der Modernen hat, soweit mir bekannt ist, diese moralische Aufgabe der Kunst tiefer erfaßt, keiner ihr leidenschaftlicher und aufopfernder gedient als Franz Werfel.

Digitized by Google

Allerdings hat dieses moralische Identitätsgefühl unseres Dichters mit der Welt der Räumlichkeit und der Bewegungen nicht sofort mit einem Schlage eingesetzt. Es hat sich langsam entwickelt. Spuren davon finden wir schon im *Weltfreund*, wie überhaupt dieses Jugendbuch in unbegreiflicher Vorwegnahme die Gefühls- und Gedankenkomplexe des reiferen Dichters in gleichsam embryonaler Ontogenese erkennen läßt. Der Dichter sieht sich sterbend im Walde. Er ist bewußter Zeuge seines eigenen Verwesungsprozesses. Nadeln, Zweige, Tannenzapfen fallen auf sein Gesicht. Fliegen und Schmetterlinge küssen schwesterlich und brüderlich seinen Mund. Er fühlt die tiefe Verbundenheit mit allem Lebendigen. Der Kreislauf kosmischen Webens und Wirkens schließt ihn zu einer hingebenden Einheit mit allem Geschaffenen zusammen,

> Und meine Seele fällt ein:
> Du bist auf der Welt!
> Und verteilt sich jauchzend nach allen Seiten.[8]

Und dieses Verbundenheitsgefühl löst ein „Rigolettoquartett" der Glückseligkeit in ihm aus. Aus seinen Augen brechen Tränen, und er, der moderne Mensch, der bei allem Überschwang doch ein gut Teil Ironie, Selbstironie, Skepsis und sogar Sarkasmus besitzt, kann dem aus ihm herausbrechenden Empfindungsstrom nicht wehren, und in Klopstockscher Tränenfreude schmilzt er hin zu der fraulich weichen Bitte:

> Gib mir, daß ich weinen kann . . .
> Daß mich die Empfindung hinschmilzt,
> Daß ich wie ein klares Wasser
> Über deine Felsen tropfe
> Und durch deine Wiesen laufe,
> liebe Erde![9]

Schöner, höher, hinreißender aber als in den Gestaltungen der Natur offenbart sich ihm das Wesen des Geistes im „Lächeln, Atmen, Schreiten" der Geliebten, einem Hymnus, dem ich nichts Ähnliches in der modernen Literatur gegenüberzustellen

[8] „Sterben im Walde." *Der Weltfreund.*
[9] „Der Wanderer kniet." *Der Weltfreund.*

Digitized by Google

wüßte, und der allein schon genügte, Werfel zum bedeutendsten deutschen Lyriker unserer Tage zu machen. „Durch die Räume bricht Licht, doch ist es noch nicht." „Erst im Menschengesicht wird das Licht als Lächeln geboren." „Atem ist Wesen vom höchsten Hauch. Nicht der Wind, der sich taucht in Weid, Wald und Strauch, nicht das Wehen, vor dem die Blätter sich drehen, Gottes Hauch wird im Atem der Menschen geboren." Schreiten aber ist nicht nur „Lauf und Gang." „Es ist der sternenden Sphäre Hinauf und Entlang." „Im Schreiten der Menschen wird die Bahn der Freiheit geboren. Mit dem Schreiten der Menschen tritt Gottes Anmut und Wandel aus allen Herzen und Toren."[10] Nun wird es ganz klar: Geist ist Gott, Gott aber ist Liebe, die ganze Welt berufen, an dieser Liebe teilzunehmen und für diese empfangene durch schenkende Liebe zu danken. Liebe schließt alle Herzen und Toren auf. Liebe verbindet, erzeugt Gemeinschaft. Gemeinschaft nicht nur da, wo Freude und Schönheit ist, sondern überall da, wo sie in Elend, Armut, Krankheit, Schmutz und Tod, selbst im Verbrechen verschüttet erscheint. Liebe zum Leid ist Befreiung vom Leid. Liebe zum Leid ist Befreiung vom Ich. Liebe zum Leid ist Entbindung Gottes aus Verschüttung und Verworfenheit. Keine Schranke ist fortab mehr zwischen allem Menschlichen, Irdischen, Kreatürlichen. „Keiner ist verkürzt um den Adel des Leids, und schon weil du bist, bist du gleich. Sei stolz." Die Gemeinschaft der Heiligen wird durch die „hohe Gemeinschaft" des Leids ersetzt:

Nimmer, nimmer vergiß, wenn leicht
Du in vielen Gelächtern weilst,
Wie doch jedes Leben zuletzt
Weh wird, und mühsam ein jeder stirbt.

Mehr als Gemeinschaft von Worten und Werk
Bindet uns alle ein brechender Blick,
Bindet uns alle das letzte Bett
Und die Not, die Not, wenn das Herz ausgeht.[11]

[10] „Lächeln, Atmen, Schreiten." *Einander.*
[11] „Hohe Gemeinschaft." *Einander.*

Digitized by Google

„ Zartsein ist Weisheit, und Milde ist Sinn, stets deinem Mund ist ein Zauber vergönnt," der Zauber des verstehenden Lächelns. Feindschaft ist fortab „ unzulänglich." [12]

Es schwebt in jedem Schicksal,
Im Schritt der Lust und Schmerzen
Im Morden und Umarmen—
Anmut des Menschlichen.[13]

Anmut des Menschlichen auch in der Verworfenheit der letzten, alten „ Vorstadtdirne."

Aber die Liebe greift über das Irdische hinaus und erschließt den Blick für die metaphysische Harmonie der Welt, das Reich der Mütter, wo es noch keine Trennung, keinen „ Abschied " gab. Bruder und Schwester, Vater und Sohn kannten dort weder Streit noch Haß. Geschwisterliebe war einst, und „ in grenzenlosem Lieben haben zu der Seligen Lust " Vater und Sohn „ Späße der Unendlichkeit getrieben." „ Körper ward geboren," Entzweiung begann, Abschied zerbrach den Kreis. Nun trägt „ in seinem schwarzen Mantelschwunge der Alte wie der Junge Eisen hassenswert." [14] Aber im Traume, der Erinnerung an jene prästabilierte Harmonie geht ihnen ein Ahnen auf von der ehemaligen Gemeinschaft:

Und die leichte Hand zuckt nach der greisen,
Und in einer wunderbaren, leisen
Rührung stürzt der Raum.[15]

Die Tragödie Vater und Sohn, die nicht nur bei Werfel, sondern überhaupt in der modernen Literatur, nein mehr, in allem Leben eine so bedeutsame Rolle spielt, findet so eine tiefgeistige, metaphysische Begründung. Aber über das Sonnenland der Freude, in das die Liebe zu Gott die Welt des Dichters verwandelt hatte, zieht schwarz und drohend eine düstere Wolke und wirft unheilvolle Schatten auf das eben noch lachende Glück des „ Einander." Ist Glück Glück? Kann Glück überhaupt sein, wenn im Augenblick, wo ich an seinen Genuß verloren bin,

[12] „ Hohe Gemeinschaft." *Einander.*
[13] „ Ein Lebenslied." *Wir sind.*
[14] „ Vater und Sohn." *Wir sind.*
[15] *Ibid.*

Digitized by Google

Tausende darben? Darf es denn sein? Ist Glück nicht Schuld? Mitten im Hochgenuß höchster irdischer Glückseligkeit, als ihn „das Wandeln der Geliebten an den Tod verzückte," erscheint dieses Wort, flammend wie ein drohendes Menetekel vor seinem Aug und stürzt ihn hinab in Zweifel, Frage, Vorwurf und Zerknirschung. Das Gedicht aber, in dem ihm der Gedanke der Verantwortlichkeit für fremdes Unglück, der Gedanke der Schuld in seiner ganzen, tragischen Bedeutung zum Bewußtsein kommt, ist dieses:

Als mich dein Dasein tränenwärts entrückte
Und ich durch Dich ins Unermeßne schwärmte,
Erlebten diesen Tag nicht Abgehärmte,
Mühselig Millionen Unterdrückte?

Als mich Dein Wandeln an den Tod verzückte,
War Arbeit um uns und die Erde lärmte.
Und Leere gab es, gottlos Unerwärmte,
Es lebten und es starben Niebeglückte!

Da ich von Dir geschwellt war zum Entschweben,
So viele waren, die im Dumpfen stampften,
An Pulten schrumpften und vor Kesseln dampften.

Ihr Keuchenden auf Straßen und auf Flüssen!
Gibt es ein Gleichgewicht in Welt und Leben,
Wie werd' ich diese Schuld bezahlen müssen? [16]

Wie werd' ich diese Schuld bezahlen müssen? Da ist nun dieses Wort, das erste ausschließlich Christliche im Schaffen unseres Dichters, (wenn man nicht die Konzeption Gottes als eines Gottes der Liebe ebenfalls schon rein christlich nennen will) das ihn fortab nicht losläßt, das ihn verfolgt wie ein Gespenst und ihn nicht wieder frei gibt, bis er durch Erkenntnis und entsprechendes Tun auch es besiegt hat.

Was ist Schuld? Es ist nicht der zermarterte Zustand der Seele als Folge einer bösen, konkreten Tat. Schuld ist nichts auf Erden Gewordenes, sondern etwas Mit-in-dieses-Leben-Gebrachtes. Das Eingehen in dieses Leben, das Form-, Gestalt- und Körperwerden, das Sein selbst ist Schuld. Und warum?

[16] „Als mich dein Wandeln." *Einander.*

Digitized by Google

Alles Eintreten ins Leben ist ein Heraustreten aus Gott, alles Körperwerden—Entfernung, Abschied vom Geist. All das aber, jede Spaltung und Trennung, jeder Bruch mit der metaphysischen Urheimat ist Sünde. Jeder Mensch ist ein gefallener Engel, ein Lucifer und trägt seit jenem Urausbruch das Kainsmal der Schuld auf seiner Stirn.

Ja, Schuld ist das gewaltige Wort,
Es dreht die alten Globen fort.
Und eh noch unsre Zeit beginnt,
Werden wir schuldig, daß wir sind! [17]

Daß mich o Freund Dein Mordstoß traf,
Zerbrach ich meiner Mutter Schlaf,
Fluchte der Vater seinem Sohn.
Du Weltgesandter bringst den Lohn.

Gott, ich erkenn' Dich Zug um Zug!
Und Dich, Gesetz, in Deinem Lauf!
Es bricht hier keine Wunde auf,
Die ich mir nicht in andern schlug.[18]

Aus dem Begriff, besser, dem Erlebnis der Schuld geht dem Dichter die neue folgenschwere Erkenntnis auf, daß das Leben überhaupt gar nichts Einheitliches ist, daß nicht ein einziges Prinzip, die Liebe, die Welt zusammenhält, sondern daß alles Irdische, alles Geborene und Gewordene demselben Fluch der Spaltung, der Individuation unterworfen ist. Der Kreis der Einheit wird damit für alle Zeit zerschnitten: alles was ist, ist Zwiespalt: Liebe und Haß, Geist und Körper, Reinheit und Schuld, oder wie immer man diese Polaritäten nennen mag. Polarität ist das Gesetz der Welt, ist die mit in unser Sein gebrachte Erbschuld.

Fortab heißt das Problem nicht mehr: Wie schenke ich unbekümmert Liebe in die Welt, sondern wie löse ich mich, die Welt und auch Gott von dem auf allem lastenden Fluch? Und wieder folgt auf gefühlsmäßiges, erkenntnismäßiges Erkennen. Wenn es sich darum handelt, von einer Krankheit wegzukommen, so muß die Diagnose richtig erfaßt werden. Der Krank-

[17] „ Balance der Welt." *Wir sind.*
[18] *Ibid.*

Digitized by Google

heiten oder Spaltungen aber sind dreierlei: der bisher vermuteten Einheiten des Ich, der Welt und Gottes und ihrer Bezogenheiten aufeinander. Das Ich ist gespalten in Ruhe und Bewegung, Gut und Böse, Sehnsucht und Gegenwart, Tun und Leiden, Geist und Wille, Werden und Sein u.s.f.

> Ja, wer niederfährt zu diesem Stand,
> Wo das Einsame sich teilt und spaltet . . .
> Der zerrinnt sich selbst in seiner Hand.[19]

heißt es im „Erkennenden" und in der „Aufschrift" aus demselben Buch:

> Niemals im Andern, nie im Ich zu Hause!
> Bestand und Zeit zugleich wie Nichts und Pause!
> Nimmer ein Jetzt und stets Erinnerung.
> Und nur der Wille; Ewig sich zu teilen. . . .[20]

und in „Regenbogen und Hoffnung":

> Die ungeheure Zwieheit ist begonnen,
> Gott stößt sich ab und spricht mit neuem Mund—
> Und ist das Bunte tränenhaft zerronnen,
> Gestiftet steht der alte, erste Bund.[21]

Und wie das Ich, so ist auch die Welt gespalten, nur mit dem Unterschied, daß hier der Polaritäten noch mehr sind als dort. Vater und Sohn, Bruder und Schwester, Macht und Recht, Staat und Menschheit sind nur wenige Formen. Auch Gott hat dieselbe Schuld auf sich geladen. Wenn die Welt aus ihm heraustreten konnte, so doch nur deswegen, weil er wollte, weil auch er das nunmehr sündig genannte Verlangen nach dem Anderssein, der Spaltung trug. Wie heißt es in der „Litanei eines Kranken?"

> Gott ist das Licht—
> Meer von reißendem Geist,
> Ist und ist nicht,
> Ruhet und reißt.[22]

Es erübrigt sich nach dem Gesagten, auf die erwähnten Bezogenheiten näher einzugehen, da schon deren Existenz

[19] „Der Erkennende." *Einander.*
[20] „Aufschrift." *Einander.*
[21] *Einander.*
[22] *Ibid.*

Digitized by Google

genug Beweis für die Polarität ist. Die Tatsache der Polarität ist nunmehr erwiesen. Männlich wie immer versucht der Dichter nirgends, auch nur im geringsten die zwischen den verschiedenen Polen bestehenden Spannungen zu verringern, eher im Gegenteil sie zu vergrößern, um die Notwendigkeit der Erlösertat noch einprägsamer zu gestalten. Und so wird nun aus dem Dichter der Weltfreundlichkeit und der Alliebe am Schluß von *Einander* und besonders im *Gerichtstag* der Prediger der rasenden Spannungen, der die Pole auseinanderreißt um des feurigen Stromes willen. „Über alle Triebe preise ich den Durst, über alle Elemente das Feuchte, über alle Bewegung das Strömen."[23] Er steht „mit Magiern im Bunde," er bespricht „Asmodi und die mächtigen Geister der Heiligen." Im „Proömium" sagt er: „Ich bin kommen, ich komme, das Gesetz aufzulösen" und im „Vorwurf" zürnt er mit erhabener, an Nietzsche erinnernder Gebärde:

Ich trompete die entsetzliche Reveille,
Ich funkle in den Morgen, eine ungeduldige Tuba,
In meinem Metall bebt schon die Schwingung der letzten Posaune.[24]

Zum „Gerichtstag" ist er bestellt, und ein schonungsloses Gericht gegen alles Zwiespältige und das, was Zwiespalt und Sünde hervorruft, will er abhalten. Mit einer, wieder nur an Nietzsches grausame Neugierde erinnernden Unerbittlichkeit geht er zu Werk und vernichtet in unermüdlicher Hetzjagd durch das Ich den letzten Feind im tiefsten, noch so verborgenen Schlupfwinkel der Seele. Eine ungeheuere Tat muß getan, das Erlösungswerk mit unbarmherziger Kühnheit begonnen, das Böse, das nun in mehrfachen, an Kant erinnernden Wendungen, das „Radikal Böse" genannt wird, mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden.

Aber da entsteht wieder die weitere Frage: das Wie? Soll er in aktivistischem Sinn, wie Kurt Hiller, dem er einen offenen Brief „Von der Sendung des Christentums" schreibt, den Kampf in der politischen Arena aufnehmen und eine Radikalkur von oben nach unten, von außen nach innen versuchen? Das

[23] „Lobpreis." *Gerichtstag.*
[24] *Gerichtstag.*

Digitized by Google

bedeutete nichts anderes als Revolution, das verruchte Mittel dazu: Gebrauch der Gewalt. Soll er das Schwert des Helden ergreifen und mit diktatorischer Rücksichtslosigkeit dreinschlagen? Oder soll er bleiben, was er ist, Dichter, Prediger, Prophet, durch die Macht seines Wortes von unten nach oben, von innen nach außen wirken und anstatt eine weithin blinkende, aber eitle Tat zu tun, sich begnügen mit der still wirkenden Macht des Beispiels? Bei einem so gerecht denkenden, seine Fähigkeiten so klar erkennenden Menschen wie Werfel konnte es keinen Zweifel geben, welche Richtung er an diesem, für manchen andern vielleicht verhängnisvollen Kreuzweg, einzuschlagen hätte. Er sagt sich offen von jedem Aktivismus los und nimmt das Kreuz auf sich, bewußt und klar, daß er zum Sieg durchdringen werde.

Ich habe einen Feind, der mich zu jeder Niedrigkeit verleitet, zur Wollust des Sieges an den Spieltischen,
Der ich doch ein Meister der göttlichen Genüsse bin.
Warum hast Du mich mit diesem Feind erschaffen, mein Vater, warum mich zu dieser Zwieheit gemacht?
Warum gabst Du mir nicht Einheit und Reinheit? Reinige, einige mich, o Du Gewässer!
Siehe, es wehklagen all Deine wissenden Kinder seit eh' und je über die Zahl Zwei.
Ich tauche meinen Kopf ins Licht und halte Dir meine Hände hin zur Waschung.
Befreie mich, reinige mich, mein Vater, töte diesen
Feind, töte mich, ertränke dieses Mich!
Wie selig sind die Einfachen, die Unwissenden, selig die einfach Guten, selig die einfach Bösen.
Aber unselig, unselig die Entzweiten, die Zwiefachen, die zu- und abnehmenden Gegenspieler.
O heilig Gewässer, um Dein und meiner Größe willen, hilf mir![25]

Und nun beginnt er von neuem den Weg zur Einheit und Reinheit zurück. Die Etappen dazu sind: Prüfung, Buße, Opfer.

Ohne Opfer soll dir Gott gehören?
Wen Gott will, den muß er sich zerstören.[26]

[25] „Gebet um Reinheit." *Gerichtstag.*
[26] „Held und Heiliger." *Einander.*

Digitized by Google

Die Welt ist Bruch und Schuld auf immerdar.
Allein darin verbürgt sie uns das Licht,
Und in der Sünde wird es offenbar.
Durch unser Leiden werden wir gewahr,
Wie Gott in uns durch eitles Tun zerbricht.
Und Sehnsucht wächst aus überströmten Tagen,
Zu opfern uns, uns selbst ans Kreuz zu schlagen.

So ist nur eins, das Opfer, das uns bleibt,
Im Sturm der Räume und im Tanz der Uhr.
Die Stunde grinst herbei, die uns entleibt,
Und wir sind ohne Lohn und ohne Spur.
O Liebe, Opfer! Tötend, was uns treibt,
Sind wir erst, sind wir gegen die Natur.
Und ich bin Mensch in meinem Menschenleben,
Dem Schein ein Sein, dem Unsinn Sinn zu geben.[27]

Aber nicht mehr die liebende, gefühlsmäßige Hingabe allein genügt. In seiner Vorrede zu den *Troerinnen* spricht er es offen aus, daß die Erkenntnis hierzu notwendig ist. „Es gibt ein Tragisches, einen Bruch, eine Schuld (Erbsünde) in der Welt, woran alles teilhat, und das nur der Erkennende büßt.“ [28] Hekuba hat diese Erkenntnis noch nicht. Sie ist durch das Fegfeuer der christlichen Schuldempfindung nicht hindurchgegangen. Es fällt ihr mit keinem Gedanken ein, daß ihr tragisches Schicksal die letzten Wurzeln in ihrem eigenen, unempfindlichen Selbst habe. Darum fehlt ihr die Freiheit, den Tod als Sühneopfer auf sich zu nehmen. „Die Pflicht des Menschen ist zu leben, und darum nimmt Hekuba das ihrige an die Brust, um es ungesühnt, unerlöst zu Ende zu tragen.“ Hier geht dem Dichter erst die metaphysische Bedeutung von der erlösenden Wirkung des Todes auf. Tod ist nicht Tod—Tod ist Abschleifen, Abstreifen der Schuld. Durchgang, nicht Ende—Eingang, wie es in *Hanneles Himmelfahrt* heißt. Es erhellt, daß nicht nur der einmalige Tod gemeint ist, sondern der Tod in jeder Gestalt als Absterben, Abtöten, Erdrosseln alles Schuldhaften. Schuld aber ist alles was nicht vom reinen Geist der Liebe stammt. Schuld ist der Körper und alle seine Genüsse und Begierden,

[27] „Tugend.“ *Einander.*
[28] *Troerinnen.*

Digitized by Google

Schuld alle aus unserem Blut aufsteigenden bösen Leidenschaften wie: Ehrgeiz, Faulheit, Zweifel, Trägheit des Herzens, Spiegelei und Schlaf, gegen die der Dichter im *Gerichtstag* so heftig zu Felde zieht.

Aber wenn Körper Schuld ist, wie kann er sich vom Körper befreien? Er kommt aus seinen Mauern nicht heraus. „ Ich bin " ist um ihn—„ Ich bin " grinst ihm aus allem entgegen, was er tut. Er möchte aus sich heraustreten und sein reineres, besseres Ich allein leben. Aber da bekommt der „ Spiegelmensch," diese Personifizierung seines niederen, eitlen, selbstgefälligen, protzenhaften, macht- und genußlüsternen Ich über ihn Gewalt, verleitet ihn zu neuen Vergehen und Verbrechen, bis er durch den über sich selbst verhängten freiwilligen Todesentschluß sich endgültig von ihm frei macht. Der „ Spiegelmensch " zeigt den Weg an, den der Einzelne gehen muß, um der Gnade der Gottheit wieder teilhaftig zu werden.

Thamal: Ja, ich will alle Flammen niederhalten,
Zerstampfen dieses Lebens Schmutzgestalten,
Und was ich einzig sehne hier auf Erden,
Rein werden, Vater, und vollkommen werden.

Abt: Ja, alle Reinheit ist unbeweglich,
Sie steigt nicht die himmlische Leiter empor,
Nur aus der Vernichtung gerät unsäglich
Der blutig Gehetzte ans Tor.[29]

Dieser Gedanke der Selbstaufopferung, der rücksichtslosen Selbstreinigung kommt in so vielen Variationen bereits in *Wir sind*, besonders aber in *Einander* und im *Gerichtstag* vor, daß ich mir die nähere Angaben von Belegen hier wohl ersparen kann. Aber wenn auch alle vom Körper ausgehende Schuld gebüßt, alle Leidenschaft und alles Böse getilgt ist, etwas bleibt immer noch als letzte Eitelkeit zurück: das Wort. Wie oft beklagt sich der Dichter, daß er sich zum Ausdruck seiner Gotterfülltheit der „ Hure Sprache " bedienen muß, die mit jedem andern feile Unzucht treibt, und daher unzulänglich ist, seinen Reinlichkeitswillen entsprechend zum Ausdruck zu bringen. So klagt er in: „ Warum mein Gott ":

[29] *Spiegelmensch.*

Digitized by Google

Was schufst du mich, mein Herr und Gott,
Der ich aufging, unwissend Kerzenlicht,
Und dabin jetzt im Winde meiner Schuld,
Was schufst Du mich, mein Herr und Gott,
Zur Eitelkeit des Worts,
Und daß ich dies füge,
Und trage vermessenen Stolz,
Und in der Ferne meiner selbst
Die Einsamkeit?!
Was schufst Du mich zu dem, mein Herr und Gott?

Warum, warum nicht gabst du mir
Zwei Hände voll Hilfe,
Und Augen, waltend Doppelgestirn des Trostes?
Und eine Stimm aprilen, regnend Musik der Güte,
Und Stirne überhangen
Von süßer Lampe der Demut?
Und einen Schritt durch tausend Straßen,
Am Abend zu tragen alle
Glocken der Erde
ins Herz, ins Herz des Leidens ewiglich?[30]

Viel lieber wäre ihm, er könnte schweigen oder die letzten Früchte seiner Gottesernte durch Musik zum Ausdruck bringen. So bemüht er sich um eine neue Sprache mit ganz neuen, nur ihm eigentümlichen Worten, Wendungen und Konstellationen, einer Sprache, die der Musik so nahe kommt, wie das Wort dies überhaupt nur zuläßt. Wie ein Kind fleht er nun seinen Gott an, daß er auch die letzte Eitelkeit von ihm nehme und daß er ihm das verleihe, was er allein nicht mehr zu erringen vermag, Demut, Gnade, Gotteskindschaft. Die letzten Tore christlicher Eucharistie öffnen sich ihm, und er, der früher nur von den Dingen und den gebrochenen Farben und Formen sang; geht nun ein in das Urweiß, in die Klarheit des Lichts, in den Schlaf, in den Traum Gottes. Eine „unio mystica" vollzieht sich, und verwandelt erwacht er, erfüllt von Güte, Reinheit, Milde. Der Sinn des Gebets als einer Ineinswirkung des Ichs mit Gott wird offenbar und auf seinen Knieen fleht er in „Veni creator spiritus":

[30] *Einander.*

Digitized by Google

Komm heiliger Geist, du schöpferisch,
den Marmor unsrer Form zerbrich,
daß nicht mehr Mauer krank und hart
den Brunnen dieser Welt umstarrt,
daß wir gemeinsam und nach oben
wie Flammen ineinander toben.[21]

Und wie nun der Einzelne, so verlangt auch die Welt nach Entsühnung. Nicht nur die Welt, insoweit sie menschlich ist, sondern die ganze Welt als Ausbruch und „ Abschied " Gottes. Derselbe Fluch lastet auf ihr, wie auf mir. Tier, Pflanze, Stein, ja das verwesende Aas muß in den Erlösungsprozeß mit einbezogen werden. „ Jesus und der Äser-Weg," jene groteske, vielleicht durch Dehmel beeinflußte Vision aus der Sammlung *Einander*, zeigt den Heiland, wie er sich des armen Aases annimmt und seine Erlösungskraft auch diesem zu teil werden läßt. Bleibt schließlich nur noch die Entsühnung der Gottheit selbst. Auch Gott ist einsam. Auch er hat sich von den Dingen getrennt, wie diese von ihm, und nun weint er oft aus lauter Verlassenheit in seinen „ langen, langen Bart ". Aber wie der Mensch durch Gott, so wird auch Gott durch den Menschen erlöst, wenn dieser ihn durch gute Taten in sich hinein zieht, und so entsteht, wenn alles durch innere Reinigung entsühnt ist, ein neuer Lebensmorgen.

Die Auferstehung des Menschen und der Welt durch die Wiedergeburt des Göttlich-Reinen in allem Kreatürlichen ist die Erlösung von dem uralten Fluch. Das aber ist die Sendung des Christentums—und diesem Geist nun in allen Herzen Eingang zu verschaffen, fühlt sich der Dichter berufen und auserwählt. „ Seraph " will er sein—Künder des Lichts, Priester eines neu entdeckten, weil neu, von innen heraus erlebten Christentums. So heißt es in der „ Tugend ":

Und ich bin ein Mensch, in meinem Menschenleben
dem Schein ein Sein, dem Unsinn Sinn zu geben.

Die Welt kann nur von innen her verwandelt werden. Nicht Revolution, sondern Reformation, nicht der Held ist der wahre Umgestalter und Verbesserer, sondern der Heilige, der Dichter.

[21] *Einander.*

Digitized by Google

So weit war der Dichter bereits, als der Krieg kam und das Evangelium der Liebe, Güte und Reinheit durch das Gebot des Hasses, und der brutalen Macht zertrümmert wurde. Kein Wunder, daß unser Dichter diesem ganzen Treiben sinnlos wütender Urkräfte nicht nur verständnislos, sondern mit dem Gram der Verzweiflung des Menschen gegenüberstehen mußte, der seine schöne, eben neu geschaffene Welt rücksichtslos vernichtet sieht. So wendet er sich ab, nicht aus Furcht oder Feigheit, sondern aus Abscheu, aus Schmerz darüber, daß der „ Unsinn " doch recht behalten, der „ Schein " über das „ Sein " doch den Sieg davongetragen. Und wie Goethe zur Zeit der Freiheitskriege, so zieht auch er sich nun aus dem Occident zurück und sucht in der absoluten Geisteswelt orientalischen Denkens vielleicht eine neue Offenbarung. Buddha und Laotse, indische und chinesische Geisteskälte, hauchen ihn an, aber in ihrem kalten Anhauch erfriert sein Fühlen, er erstarrt wie Lots Weib zur Salzsäule, er geht ein in einen neuen Tod (siehe die Ballade von Wahn und Tod). Im „ Verwundeten Storch," in „ Café der Leeren," „ Lucifers Abendlied," „ Romanze einer Schlange " gibt er diesem Erstarrungszustand seiner Seele ergreifenden Ausdruck. „ Ich kann nicht weinen, liebe keinen, wehe Euch." Nun ist er der Gnadenlose, Klare, der sich bäumt gegen den Fluch despotischer Gewalt. Er steht regungslos, sein Gesang wird Starren, sein Starren Gesang. Ist das das Ende? Schließt wirklich der Ring mit dem Nichts, das „ nichtiger ist als Nichts, nichtiger als dessen Schein? " Ist das letzte Wort also doch der Fluch? Der Gerichtstag ist wieder bestellt. Der chinesische „ Gerichtsherr " ist mit seinen Richtern versammelt, um das Urteil der Vernichtung zu sprechen. Aber er spricht es nicht, er kann es nicht. Er darf es nicht. Er erkennt: die Welt nicht lieben, weil sie ist, sondern obwohl sie ist. Das männliche Trotzalledem und alledem erwacht wieder und siehe da, der Gerichtsherr, der verfluchen wollte, wankt aus seinem Gerichtstag, die „ Memnonssäule " beginnt von innen zu tönen, in den kalten Dezembertag klingen die Glocken eines neuen, wärmenden Frühlings, das Eis zerschmilzt, der „ Mühlstein," der seine Schultern preßte, „ wird Flügel, muß Flügel werden." Ein wiederdiesmal endgültig Befreiter, jauchzt er:

Digitized by Google

O Hoffnung,
daß wir nicht umsonst sind,
O Reinheit
O Vergebung—
O Morgen, Morgen, Brüder,
O täglich neu tauendes Haupt,
O täglich neu erschaffener Mensch.[32]

Dies ist sein letztes und höchstes Begreifen: Nicht Erkenntnis, um der Erkenntnis willen, wie der Osten lehrt, Erkenntnis um der Liebe willen. Was aber ist Erkennen? „Erkennen heißt teilhaben am Schicksal des Erkannten. Erkennen heißt, ein hic et ubique sein. Ist Erkennen und Liebe zweierlei? Erkennen und Liebe ist einerlei."[33] Erwacht aus dem östlichen Gefriertod, kehrt er wieder zurück in die warme Liebeswelt des Christentums. Allzu sehr ist er nach Osten gegangen, so kam er allzu sehr nach Westen. Nicht vergeblich war sein Gang. Was er als Unsinn, Gewalt, Macht, Lüge u.s.w. bezeichnet hatte, begreift er nun als Schicksal. So erscheint es mir wenigstens, wenn ich die Worte des Gerichtstags „Schicksal des Schlafes: Nachatmen, Nachodem, Atem des Menschen," in ihrer mystischen Tiefe richtig zu erfassen vermag. Keine Niedergeschlagenheit braucht den Menschen deswegen zu befallen, denn Gott lebt, Gott wirkt, Gott wirkt Wunder. Keine Wunder wie sie die Kirche lehrt. Das Wunder ist die Geburt des Heilandes, der „aus jedem Muttermund erstritten wird," der uns mit seinem Schrei aus der Vernichtung hebt.[34] Das Weib als Mutter, das Kind als Neugeburt Gottes, zusammen mit dem Mann als „natürliche Gemeinschaft," in der Liebe, Hingabe, Opfer, Reinheit, Güte, Milde in stiller, nun durch nichts mehr zu zersetzender Harmonie zusammenwirken, das ist das vorläufige Endglied der Kette von Verwandlungen, die, wie mir erscheinen will, im *Bocksgesang* mit der bewußten Hingabe Stanjas an das menschlich-tierische Unwesen und ihre Schwängerung durch dieses ihre Krönung findet. Sterben und Wiederentstehen als neuer Mensch auf entsühnter Erde, eine

[32] „Gesang der Memnonssäule." *Gerichtstag.*
[33] „Der Mächtige." *Gerichtstag.*
[34] „Bekenntnis." *Gerichtstag.*

Digitized by Google

letzte und höchste Synthese, in der Moses, Christus, Buddha, Laotse, Nietzsche, Dostojewski, die Jungfrau Maria und das Jesuskind sich brüderlich und schwesterlich die Hände reichen, das ist, so weit ich sehen kann, der Sinn Franz Werfels als eines religiösen Dichters. In einem Wort: Rehabilitierung der Welt aus dem Geist und Erlebnis der Religion. Das aber ist kein dauernder Zustand, vielmehr ein ununterbrochener Prozeß. Es ist ein ewiges Stirb und Werde, ein ständiges Auseinanderreißen und Wiederzusammenschweißen der Pole, eine männliche Tat, die immer von neuem getan werden muß. Es ist westlicher, faustischer, dynamischer Geist. Es ist unser Schicksal, und wir heben uns selbst auf, wenn wir aus ihm heraustreten.

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

Digitized by Google

OLD ICELANDIC NOTES

By A. M. STURTEVANT

I

Certain Old Icelandic Words with Diminutive Suffixes

a. Griŏ-ka, '*house-maid*'

The word *griđ-ka* occurs only once in OIcel. prose, viz., in the *Grettissaga*, 75, 8 (R. C. Boer's edition, *An. Sagabibliothek*). The regular form of this word is *griđ-kona*. No other compound with *-kona* as the second member (cf. *vin-kona*, *troll-kona*, *frænd-kona*, etc.) ever shows a reduction of *-kona* to *-ka*. There is no phonetic law whereby *-kòna* (with secondary stress as the second member of a compound) could be reduced to *-ka*. Therefore I identify the *-ka* in *griđ-ka* not with *-kona* but with the diminutive suffix *-ka* as found in feminine pet names of the Late Icelandic period, such as *Val-ka* (*Val-gerđr*), *Ran-ka* (*Rang-eiđr* : *-hildr*), *Jó-ka* (*Jo-hanna*), etc.

The feminine diminutive suffix *-ka* did not become *productive* until the Late Icelandic period, but there is no reason why we should assume that it did not exist (i.e., in colloquial speech) before this time.[1]

I regard the form *griđ-ka* as the earliest recorded example of the use of this diminutive suffix *-ka*. The connection in which this word is used in the *Grettissaga* supports the assumption that the word *griđ-ka* is here used as a diminutive of *griđ-kona*.

The situation involved is as follows: Grettir swims from Drangey to the farm Reykir in quest of fire; the *griđ-kona* discovers him lying naked on the floor and thinking him asleep makes some very vulgar remarks regarding his person; Grettir awakens in time to hear them and replies in scaldic verses with even greater vulgarity. Hereupon the writer says: "*Griđka* œpti hástǫfum," whereas previously he has consistently used

[1] Cf. the diminutive *k*-suffix in *mađ-k-r*, 'worm,' Goth. *maþa*, Germ. *Made* and OIcel. *stúl-ka*, 'girl.'

Digitized by Google

the word *griðkona*; cf. 3, "þat var *griðkona* ok dóttir bónda," 4, "þá mælti *griðkona*," 5, "segir *griðkona*."

The form *grið-kona* is a dignified term but the form *grið-ka*, 'little maid,' 'Maggie,' is used with a belittling effect like that of a diminutive proper name, cf. *Jó-ka*, 'Jenny.' The form *grið-ka* is used here in caricature of the *grið-kona*; the suffix syllable *-ka* belongs primarily to the language of children and would, therefore, lend a satirical effect to the word. The joke was, of course, on the *griðkona*, for Grettir heard all her vulgar remarks, replying with even greater vulgarity.

It is possible that the similarity in form between the suffix syllable *-ka* and the word *-kona* suggested to the writer the idea of substituting one for the other, i.e., of using the diminutive suffix *-ka* with belittling effect.

b. The Diminutive Suffix -si *in Late Icelandic Pet Names*

The diminutive suffix *-si* is found in Late Icelandic pet names such as *Grím-si* (*Grímr*), *Jón-si* (*Jón*), *Ben-si* (*Benedikt*), etc.

The suffix *-si* is a compound suffix composed of *s* + the endings of the weak declension. What is the origin of this *s*-suffix here?

The most common means of forming masculine pet names in Old Icelandic was the use of the weak declension, the weak form of the name serving as a diminutive of the strong form; cf. *Árni* : *Örn*, 'Eagle'; *Bjarni* : *Björn*, 'Bear'; *Lambi* : *Lamb*, 'Lamb,' etc. As seen in the examples given, names of animals were often given to men.

Now, names for male animals occasionally took an *s*-suffix + the weak declension (i.e., *-si*[2] nom. sing.), such as *ber-si*, 'he-bear,' *gas-si*, 'gander,' and *má-si*, 'mew.' Both *ber-si* and *má-si* were used as proper names and as such must have carried

[2] This suffix *-si* is derived from P.G. **-(a)san*, the *-s-* being the characteristic sign for male animals, cf. OHG. *fuh-s* with Goth. *faúh-ô* fem. (see F. Kluge, *Nominale Stammbildungslehre der altgerm. Dialecte*, 1886, p. 15, § 28).

This suffix *-si* should be carefully distinguished from the suffix *-si* in masculine abstract nouns, such as *of-si*, 'tyranny,' *van-si*, 'lack,' 'want.' The latter are derived from verbs having the suffix *-sa* (cf. *of-sa*, 'to be insolent,' *van-sa*, 'to lack,' 'want') which in turn probably goes back to nominal *es/os*-stems; i.e., **of-is-ôn*, **van-is-ôn*, cf. K. von Bahder, *Die Verbalabstracta*, p. 56.

Digitized by Google

a diminutive force by virtue of the weak declension; thus *Bers-i* : *Más-i* like *Árn-i* : *Bjarn-i*. *Bers-i*, for instance, must have been felt as a diminutive of *Björn*, exactly as was *Bjarn-i*, by virtue of the diminutive suffix *-i* (i.e., the weak declension). In course of time the diminutive force inherent in the suffix *-i* spread to the *-s-*, and the whole syllable *-si* became felt as a diminutive suffix. In other words, since the *-s-* was an organic part of the syllable *-si*, it necessarily acquired the new (i.e., diminutive) force of the *i*-suffix (in proper names), with which it was inseparably associated.

Names of male animals ending in *-si* are, to be sure, very rare; in fact they are probably confined to the three cases mentioned above. But the name *Ber-si* (*Bes-si*) occurred very frequently and may have furnished the starting point for the transference of the diminutive suffix *-si* to other (pet) names. For instance, the name *Björ-si* < **Björn-si* could hardly be possible without assuming *Ber-si* as the model upon which it was formed. *Bjarn-i*, 'Little Bear,' would have been sufficient without *Björn-si*, had not *Ber-si* already existed wherein the *si*-suffix was felt as a diminutive.

Undoubtedly there were other factors which entered into this question, especially as regards the productiveness of the *si*-suffix. Foremost among these we may consider those diminutive proper names ending in *-si* where the *-s-* was organic, such as *Á-si* (*Ás-mundr*), *Fú-si* (*Vig-fús*), etc.; possibly also those words ending in *-si* (with organic *-s-*) which were applied to persons in a derogatory sense[3] and therefore may have been felt as diminutives, such as *dá-si*, 'a lazy fellow' (cf. *dás-ask*, 'to become weary'), *þur-si*, 'a dunce,' *bos-si* (Swed. *buss*), 'a lad,' etc.

If my theory be correct, then we have here an interesting

[3] It is possible that among the words ending in *-si* used in a derogatory sense we have a case of the genuine *si*-suffix in *slaf-si*, 'a slaverer,' used as a nickname in *Fms.* 9, 232. The *-s-* does not seem to be organic here; cf. *slafra*, 'to slaver,' and *slafr*, neut., 'slaver.' The word *slaf-si* is used as a contemptuous nickname for 'one who slavers (like a cow),' whereby the diminutive suffix *-si* expresses the belittling effect characteristic of diminutive suffixes.

Other possible cases of the genuine *si*-suffix are *tjos-si*, 'he-goat'; *dul-si*, 'a dwarf'; *kram-si*, 'a raven'; *gref-si* (=*gref-ill*), 'a little hoe'; *tap-si* (a nickname); *bas-si*, 'bear,' is obviously a by-form of *bes-si* < *ber-si*.

Digitized by Google

example of a suffix only part of which originally had a diminutive force. A parallel development is offered by NHG. words having the suffixes *-ler* and *-ner* such as *Künst-ler*, *Kell-ner*, etc. Here only the *-er* (OHG. *-ǎri* > MHG. *-ære* > NHG. *-er*) originally denoted the agent, the *-l* and the *-r* being extracted from nouns ending in *-el* and *-en*, like *Bettl-er*, *Gärtn-er*. Similarly we may say that the *-s-*, for instance, in OIcel. *Grím-si* originally did not belong to the diminutive suffix *-i* but was extracted by analogy from names like *Ber-si*, *Má-si*, and then acquired a diminutive force by virtue of the suffix to which it was attached.

II

The Adverbial Usage of the Past Participle in Old Icelandic

The neuter singular form of the past participle (*-t*) is often used in Old Icelandic in an adverbial sense. Nygaard in his *Norræn Syntax* (1905) seems to confine this construction to past participles compounded with the negative prefix *ú-* (*ó-*). He says (*ibid.*, § 247, Anm.): "Enkelte fort. participier, sammensatte med *ú-* føies undertiden til prædikatet i intetkj. ent. ganske som adv." As examples he quotes, among others: "Eigi dugir *úfreistat*" (*Nj.* 5, 14), "It is of no use *unless an attempt be made*"; "Hrútr sagði Gunnari *úfregit* alt" (*Nj.* 33, 64), "Hrutr told Gunnar everything *without being asked.*"

But this construction is not confined to past participial forms compounded with the negative prefix *ú-* (*ó-*), as Nygaard implies. Almost countless examples of (*svá*) *búit*, *svá gört* : *so-gurt* : *so-gort*, etc. (past participles from *búa*, *göra*), may be cited in an adverbial sense, i.e., 'thus arranged, done' > 'under these circumstances' > 'in vain,' etc. (cf. Cleasby-Vigfússon or Fritzner). I shall quote only a few examples by way of illustration: *Vǫls.* 27, "Heimir kvað nú *svá búit* vera mundu," "Heimir said now that it should *so* be (i.e., as arranged)"; *Nj.* 140, 7, "þér skuluð ok ganga . . ., en berjaz þó eigi *svá búit*," "Ye shall go . . . but yet not fight *under such circumstances*"; *Nj.* 92, 1, "þóttuz allir vita, at eigi myndi *svá gǫrt* sjatna," "They all believed that things would not settle down *in this way* (i.e.,

Digitized by Google

peacefully)"; *Hrafn.* 9, "Verða menn þat þó *so-gurt* at hafa," "There is no redress to be had" (lit. "Men must have that *so done, as it is*").

I believe that the adverbial usage of these past participles *búit* and *gört*, as well as that of the past participles compounded with the negative prefix *ú-* (*ó-*), grew out of an accusative absolute construction.

The absolute construction in Old Icelandic is usually expressed by means of *at* + the dative (cf. the same construction in Gothic). Thus alongside of *svá búit, svá gört* we find *at svá búnu, at svá görvu* (cf. *við svá búit, við so-gurt, með so-gurt*) in exactly the same sense. Similarly compare the negative past participle *úfregit*[4] ('without being asked') in the phrase quoted above, "Hrútr sagði . . . *úfregit*," with the construction *at* + the dative, *Dropl.* 14, 27, "Skildust nú *at svá mæltu*," "They separated now *after having spoken thus*."

If we assume that our past participles in question originally represented an accusative absolute construction,[5] then it is not difficult to see how they could pass over into formal adverbs. Past participles are adjectives and any adjective may be used adverbially. The absolute construction stood in an adverbial relation to the principal verb and therefore the neuter singular past participial form could easily be felt as a formal adverb ending in *-t*; cf. *so-gur-t*, 'thus,' with *lít-t*, 'little,' *miki-t*, 'much,' etc.

If past participles are adjectives and may, therefore, be used

[4] Cf. Mod. Norw. (dial.) 'honom *uspurt*,' 'without his being asked.' See Falk and Torp, *Dansk-Norskens Syntax*, p. 221.

[5] Nygaard (§ 120) believes that the dative absolute construction in OIcel. was due to Latin influence. Falk and Torp (*Dansk-Norskens Syntax*, § 140) also believe that this construction was of foreign origin but are less specific as to Latin influence. The question as to the *accusative* absolute construction in OIcel. is not discussed in either of these two works, presumably because the past participles *búit, gört, úfregit*, etc., are construed as adverbs.

My own feeling in the matter is that not only the dative absolute but also the accusative absolute construction (as I have postulated this in connection with *búit, gört*, etc.) in OIcel. is due to Latin influence (the accusative following the analogy of the dative construction). For this whole question see Morgan Callaway, Jr., *Studies in the Syntax of the Lindisfarne Gospels*, Chapter I, "The Absolute Participle," pp. 1–44, and especially Appendix II, "The Absolute Accusative in the Other Germanic Languages," pp. 34–35, "Hesperia," Supplementary Series, No. 5, 1918.

Digitized by Google

adverbially, the question arises: Why not consider our past participles in question primarily as adverbs and not primarily as adjective neuter forms used in an absolute construction? The answer to this is very simple: Because these past participles *do not occur elsewhere in an adverbial sense.* Therefore their adverbial sense grew out of their use as adjectives, i.e., out of the accusative absolute construction in which only the adjective construction is possible.

Furthermore, the similarity between the OIcel. idiom in question and the absolute construction in Latin and in Greek is immediately apparent; cf., for instance, OIcel. *so-gurt*, 'it being so done' > 'thus' > 'in vain,' with the Latin *eō factō, rē infectā* (Germ. *unverrichteter Sache*) or with the Greek accusative impersonal absolute construction *ἐξόν*, 'it being permitted'; *ταχθέν*, 'it being commanded,' etc.

In a word, the OIcel. participles in question *have reference to something done or not done, which act stands in an adverbial relation to the principal verb* (cf. *so-gurt sjatna*, 'settle down, this being done') and it is for this reason that they are used, as Nygaard says (§ 247, Anm.), exactly like adverbs ("ganske som adv."), i.e., *so-gurt* ('it being done' > 'thus') = adverb in *-t* = adjectival ending *-t* in the original absolute construction.

III

Etymologies

1. *Old Icelandic* **inna**, '*to perform*,' '*do*'

I derive OIcel. *inna, in(n)ta* from P.G. **inþ-jan.* I regard the root **inþ-* as an ablaut variation (third series) of the root **anþ-*, 'breathe.'

From the root **anþ-* we have **anþ-jan* > OE. *ê∂ian*, 'to breathe,' 'smell'; **an∂-an-* > OIcel. *andi*, 'breath'; **anþ-ô* > OIcel. *önn*, 'season of labor,' 'labor.' OIcel. *önn* in the sense of '*season* of labor' (i.e., harvest work in spring and autumn) may have been derived from P.G. **azan-i* [6] (i.e., **azan-i* > **aRn-i* replaced by **aRn-ô* > *önn*, cf. OS. *asna*, OHG. *aran*) but for

[6] Cf. Falk and Torp, *Norw.-Dän.-Etym.-Wtb.*, I, p. 6, sub *aann*, and Fick, *Vergl. Wtb. der indo-germ. Sprachen*[4], p. 22, sub *asani*.

Digitized by Google

our present purposes we may disregard either the influence or the presence of the root **azan-i* in OIcel. *önn*.

The semantic development of the root **anþ-*, as we find it in OIcel. *önn*, is '*breathe*' > 'breathe hard (from exertion)' > 'exert one's self' > 'labor.'

The OIcel. verb *inna* (< **inþ-jan*) means 'to perform,' 'do,' 'execute,' and if we consider the root **inþ-* as an ablaut variation of the root **anþ-*, the semantic development of the verb *inna* seems clear; viz., 'labor,' 'work' > 'perform,' 'do' (cf. colloq. Eng. 'work a trick' = 'perform a trick').

But the difficulty in the way of this etymology is rather morphological than semantical. OIcel. *inna* < **inþ-jan* cannot be a primary *jan*-verb. In the first place, there are no primary *jan*-verbs derived from the *i*-grade ('Normalstufe') of the third ablaut series; on the other hand, they are all derived from the *a*-grade ('Hochstufe'). Secondly, according to Verner's law which was operative in primary *jan*-verbs, the combination **-nþ-* > **-nd* usually became *-nd-* here in OIcel., as well as in the other Germanic languages. Consequently, if we had a primary *jan*-verb derived from the third ablaut series of the root **inþ-* : **anþ-* : **unþ-*, we should have expected in OIcel. instead of **inþ-jan* > *inna* a form **anþ-jan* > **and-jan* > **enda*;[7] cf. *senda* < Goth. *sandjan* : *sinþs*.

If OIcel. *inna* cannot be a primary *jan*-verb, then it must be a later denominative *jan*-verb. In that case the objections raised against the form P.G. **inþ-jan* are removed. We have two substantives in OIcel. which are apparently derived from this same root **inþ-*, namely, *inn-ing*, 'a discharge,' 'performance,' and *inn-ir*, 'a performer.' Let us examine each of these two substantives with a view towards determining from which one the verb *inna* is derived.

The noun *inn-ing* fem. is a verbal abstract and verbal abstracts in **-ingo* : **-ungô* are most always derived from *jan*-verbs; cf. *dæm-ing* : *dæma*, *kenn-ing* : *kenna*, etc. (see F. Kluge, *Nominale Stammbildungslehre*, § 157). We must, therefore, conclude that the noun *inn-ing* is derived from the verb *inna*, just as *kenn-ing* from *kenna*, etc.

[7] Cf. Mod. Norw. (dial.) *enda*, 'to work hard,' which presupposes an ON. **enda* < **and-jan*.

Digitized by Google

On the other hand, the noun *inn-ir* (< **inþ-îR*) is a nomen agentis in **-ja* and as such there is no reason why we should not consider it as having furnished the stem from which the denominative *jan*-verb **inþ-jan* > *inna* is derived; cf., for instance, *hirð-ir*, 'shepherd,' from which the verb **hirð-jan* > **hirð-ja* > *hirða*, 'to guard,' is derived.

When we consider the fact that the nomina agentis[8] in **-ja* are largely primary formations (cf. *hirðir*, *fylkir*, *hilmir*, etc.) and that the verb *inna*, 'to perform,' cannot be, as shown above, a primary *jan*-verb, the conclusion is inevitable that the noun *inn-ir*, 'a performer,' must be a primary nomen agentis and therefore that the verb **inþ-jan* > *inna* is derived from the stem **inþ-* in the noun **inþ-îR* > *inn-ir*, exactly as is the verb **hirð-jan* > *hirða* derived from the stem **hirð-* in the noun **hirð-îR* > *hirðir*.

As parallel formations, i.e., *jan*-verbs derived from substantive stems containing the radical vowel *-i-* before a nasal + a consonant (in the third ablaut series), I may refer to the following examples: *ginna* (*ginn*), 'to dupe,' *minna* (*minni* = Goth. *gaminþi*), 'to remind,' *minnask* (*minni*, 'opening,' cf. Germ. *Mund*), 'to kiss one another.'

The noun *innir* is of very rare occurrence (listed by Cleasby-Vigfússon, quoted from Egilsson's *Lexicon Poeticum*, but not listed by Fritzner, 1866) but this circumstance does not in the least militate against the assumption that it furnished the stem from which the verb *inna* is derived. In many cases the nominal stems from which verbs are derived have been entirely lost

2. *Old Icelandic* **kjá**, '*to grin*'

I derive the verb *kjá*, *kjáða* from P.G. **kĭh-jan* (> **kéja* > **kéa* > *kjá*). I refer the etymon **kĭh-* to the group[9] **kik-* : **kahh-* : *kuhh-*, onomatopoetic roots in imitation of the sound

[8] Cf. L. Sütterlin, *Geschichte der Nomina Agentis im Germanischen*, Suffix *-i̯e-*, *-i̯o-*, p. 7: "Es bildete [im Altnordischen] nicht nur Sekundärsubstantiva, sondern wurde auch zu primärer Ableitung verwendet. Und zwar stellt sich das Verhältnis für beide Bildungsarten so, daß denominativer Charakter nur bei einem sehr geringen Bruchteil aller einschlägigen Fälle unabweislich angenommen werden muß."

[9] Cf. Fick, p. 44 sub *kik*, *kikk*, p. 33 sub *kah* and p. 46 sub *kuh*. These latter two roots, however, should be *kahh* and *kuhh*, as the *-hh-* in OE. *ceahhettan* and *cohhettan* shows.

Digitized by Google

which results from *laughter*, *coughing*, etc. The OIcel. verb *kjá* (< **kĭh-jan*) has the sense of 'to grin,' obviously a secondary meaning derived from 'to laugh' (cf. Eng. *grin* : *groan*, and Germ. *lächeln*, 'smile,' from *lachen*, 'to laugh').

From this group in question we have the following derivative verbs all denoting 'to laugh,' 'cough,' 'pant' and kindred meanings.

a) *KIK*: Norw. (dial.) *kîk-ja* (with quantitative ablaut), *kik-na*, 'to cough'; OHG. *kich-azzen*, 'to laugh,' cf. NHG. *kich-ern*, 'to titter, giggle.'

b) *KAHH*: OE. *ceahh-ettan* = OHG. *chahh-azzen*, MHG. *kach-en*, 'to laugh.'

c) *KUHH*: OE. *cohh-ettan* (Eng. *cough*), MLG. *kuch-en* and with quantitative ablaut MHG. *kûch-en*[10] > NHG. *keuch-en*, 'to pant.'

3. *Old Icelandic* **stjana**, '*to serve*,' '*drudge*'

The verb *stjana*, *stjanaða* is rare (listed by Cleasby-Vigfússon but not by Fritzner, 1866); it is a denominative verb derived from the substantive *stjan*, neut., 'drudgery,' from which also *stjan-ka*, 'to be busy about trifles,' is derived.

I derive the substantive *stjan* from P.G. **sten-a-*. The *a*-'breaking' (*e* > *ja*) is hard to account for, but in OIcel. the *a*-'breaking' occasionally occurs in a short syllable before consonants other than the liquids *-l* and *-r*; cf. *jaki* (< **ek-an-*), 'a block of ice,' *stjaki* (< **stek-an-*), 'pole,' *-gjafi* (< **-geb-an-*), 'giver' (see Noreen[4], § 95b, Anm. 5). At any rate, the combination *-ja-* in *stjan* can hardly be accounted for in any other way than by the *a*- 'breaking' of an earlier *-e-*.

The root **sten-* I refer to the group **sten-* : **stan-* : **stun-*. The fundamental meaning of this group[11] seems to be 'to utter a loud noise, a groan': cf. **sten-an* = OE. *sten-an*, 'to groan'; **stan-jan* > MHG. *sten-en*, 'to groan,' cf. OIcel. *stan-ka*, 'to groan'; **stun-jan* > OIcel. *styn-ja*, 'to groan'; **stun-ôn* > OE. *stunian*, 'to resound,' 'make a noise' (cf. Eng. *stun*), etc.

The semantic development of OIcel. *stjan* < **sten-a* is then

[10] Perhaps also OIcel. *kúka*, 'cacare': *kúkr*, 'merda,' belongs to this group.

[11] Cf. Fick, p. 481 sub *sten*, I: Falk and Torp, II, p. 1199 sub *stønne*.

Digitized by Google

'groan (as under a burden or from exertion)' > 'drudgery,' 'labor'; hence *stjana*, 'to serve as a drudge' > 'to serve,' and *stjan-ka*, with diminutive force, 'to labor, be busy about trifles.'

For the development *groan* > *labor, work* compare **anþ-*, 'breathe hard (as from exertion)' > 'exert one's self' > 'labor,' as in OIcel. *andi*, 'breath': *önn*, 'labor' (see above 1. **inna**).

The association between *labor* and *groaning* (as from labor) is present, I believe, in the old alliterative formula *starf ok stank* (*Fóstbrœðrasaga*, 173). The noun *stank* is evidently related to the verb *stanka*,[12] 'to groan,' and undoubtedly it did originally have the same sense as the cognate verb, viz., 'groan.' But evidently in this phrase *stank* has a sense akin to, if not synonymous with, *starf*, 'toil.' Cleasby-Vigfússon render the word *stank* (not recorded by Fritzner, 1866) by "a bustle, shaking." The word is rare and no doubt Cleasby-Vigfússon have based their rendering chiefly upon this alliterative formula. I render the phrase *starf ok stank* by "toil and drudgery"; *stank* having the same semantic development as **sten-a* > *stjan*, viz., 'groan' > 'labor,' 'drudge,' 'toil'; with OIcel. *starf ok stank* compare Eng. "toil and trouble."

4. *Old Icelandic* **svarka**, '*to quarrel*,' '*grumble*'

The verb *svarka* is obviously derived from the stem *svar-*, 'answer' (cf. *svar* subst., *svara* verb) + the suffix *-ka*. The semantic development of *svarka* is then 'to answer back,' 'retort' > 'quarrel' > 'grumble.' An interesting semantic parallel to *svarka* is offered by the verb *senna*, 'to quarrel'; i.e., **sanþ-*, 'true': *sanþ-jan* > *senna*, 'to speak the truth,' 'speak out' > 'dispute' > 'bandy words,' 'quarrel' (cf. the substantive *Loka-senna*).

[12] The verb *stanka*, 'to groan,' has also a derived sense, viz., 'to find difficulty in doing something'; Fritzner renders it by "lade noget falde sig tungt, gaa sig langsomt og ugjerne fra haanden," Cleasby-Vigfússon by "to stand stumbling," but the phrase "hann *stankaði* mjök við" (*Fær.* 121) they render by "he was very reluctant," which is equivalent to Fritzner's definition of the verb.

The semantic development of the verb *stanka* is then *groan* > *have difficulty, trouble*; that of the noun *stank* from *groan* > *toil, drudgery* (cf. Eng. *labor* = *work, pain*).

Digitized by Google

5. *Old Icelandic* **sal-erni**, '*privy*,' '*closet*'

Compounds with *sal-*, 'homestead,' as the first element occur very frequently in OIcel.; cf. *sal-dróttr*, 'people of the house,' *sal-garðr*, 'house-wall,' *sal-kona*, 'house-maid,' *sal-þjóð*, 'servants of the house-hold,' etc. But what is the etymology of the second member (*-erni*) of this compound?

Synonyms for the word *sal-erni*, such as *heimilis-hús*, *náða-hús*, *kamarr*, etc., point toward the conclusion that the element *-erni* denotes, like *hús* and *kamarr*, the idea of a 'structure,' 'room,' 'building,' etc.

I consider *-erni* as a *ja*-derivative from *arin-n*, 'hearth,' 'fire-place'; i.e., **arin-ja* > **arin-i* > **arni*[13] > *erni*.

The word *arinn* is used not only in the sense of 'hearth,' 'fire-place,' but also in the sense of any *raised* portion of a building; in this sense Cleasby-Vigfússon render the word (sub *arinn* 3) by "an elevated balcony, pavement, story, scaffold," Fritzner (1866) by *Forhøjning*, *Stillads*.

Now, the *ja*-suffix denotes a collective idea, as in German *Ge-bäude*. Therefore, OIcel. *-erni* could mean an 'elevated structure,' 'a raised building,' and *sal-erni* would then signify such a structure as belonging to the homestead (*sal-*), i.e., that it was in common use for the whole household.

If my etymology be correct (i.e., *-erni* < **arin-i* < **arin-ja*, 'raised structure': *arin-n*, 'raised portion of a building'), then we should expect to find this meaning in accord with actual conditions in the Old Norse (OIcel.) homesteads. Such proves to be the case according to no less an authority than Karl Weinhold who says (*Altnordisches Leben*, p. 228): "Die notwendigen, mannigfach benannten Abtritte . . ., stunden aber gewöhnlich nicht weit von der Tür *auf kleinen Pfeilern und hatten deshalb ein paar Stufen nötig*,[14] wie sie noch heute uns auf dem Lande erscheinen."

In the compound *sal-erni* the second member *-erni* is, therefore, to be separated from the suffix *-erni* as used in abstract nouns, such as *faðerni*, 'fatherhood,' *lund-erni*, 'temper,' *líferni*, 'conduct of life,' etc.

University of Kansas

[13] For the syncope of *i* in the middle syllable see Noreen[4], § 157; with **arini* > **arni* > *erni* compare **adali* > **adli* > *edli*.

[14] The italics are mine.

Digitized by Google

MISCELLANY

Der Stand der Theaterwissenschaft in Deutschland

Der Kampf eines neuen, jungen Forschungs-Gebietes um seine wissenschaftliche Anerkennung ist meistens ein Kampf um die Methode, um die besondere Arbeitsweise. Die Wissenschaft vom Theater, die „Theaterwissenschaft," ist in Deutschland ein ganz junges Arbeitsgebiet. Ja, man kann sagen, daß der Begriff „Theaterwissenschaft" noch keine zehn Jahre alt ist; er kam erst auf, als in Berlin Universitätsprofessor Max Herrmann dem Ministerium Pläne vorlegte zur Gründung eines Institutes für Theaterwissenschaft an der Berliner Universität. Früher kannte man im Bereiche des Theaters nur die Theaterg e s c h i c h t e , die sich die Erforschung früherer Zustände zum Ziel setzte. Aber auch diese geschichtliche Betrachtung des Theaters hat Wandlungen durchgemacht. So wie die Theatergeschichte früher betrieben wurde, konnte sie keine wissenschaftliche Anerkennung finden; ihr fehlte die wissenschaftliche Methode und die strenge Umgrenzung des Arbeitsfeldes. Sie litt mit ihren Leistungen vor allem darunter, daß der Begriff „Theater" mit dem Begriff „Drama" vermengt wurde. Daß heute in Deutschland die Theatergeschichte als eine gültige und leistungsfähige Wissenschaft anerkannt wird, ist in erster Linie das Verdienst des schon genannten Professors Max Herrmann. Was heute über die moderne Methode theatergeschichtlicher Forschung im Gegensatz zu der unergiebigen und heute überlebten dilettantischen Arbeitsweise früherer Jahrzehnte gesagt werden kann, hat Professor Herrmann ganz kurz in der Einleitung zu seinem umfangreichen, grundlegenden, maßgebenden Buch *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (Berlin, 1914) ausgeführt. Kein anderes Werk der deutschen theatergeschichtlichen Forschung hat auch nur annähernd eine solch starke und weitgehende Wirkung gehabt wie diese Untersuchungen. Es heißt in den methodischen Einleitungssätzen: „Das Drama als dichterische Schöpfung geht uns in der Theatergeschichte nichts oder nur insoweit etwas an, als der Dramatiker bei der Abfassung seines Werkes auch auf die Verhältnisse der Bühne Rücksicht nimmt, und insofern also das Drama uns einen unbeabsichtigten Abdruck vergangener Theaterverhältnisse liefert; wir betrachten es ferner als Bestandteil des Theater-Spielplanes und als Gegenstand der Bemühungen nachgeborener Bühnenkünstler, es ihren veränderten Theaterverhältnissen zu eigen zu machen. Das spezifisch Dichterische aber bleibt für uns ganz außer Betracht." Diese strenge Trennung von Drama und Theater ist eine der Hauptforderungen für die moderne, wissenschaftlich betriebene Theatergeschichte. Es ist keineswegs leicht, diesen wissenschaftlichen Standpunkt in Deutschland durchzusetzen. Nachdrücklich wird er unterstützt durch Professor Max Dessoir von der Berliner Universität, den Verfasser von *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft.* (Merkwürdig ist es, daß die theatergeschichtliche Forschung in Rußland den Standpunkt sogleich aufgenommen und sich entscheidend an der Berliner Arbeitsweise geschult hat.)

Die zweite Forderung besteht darin, den alten Zustand aufzugeben, den Herrmann so charakterisiert: man begnügte sich damit, „glücklich aufgestöbertes Material: Aktennotizen, Kritikerurteile, Bilder zusammenzufügen, und nannte das Ergebnis Theatergeschichte." Es kommt heute für die Theatergeschichte (nachdem

Digitized by Google

man erkannt hat, wie wenig sie bis jetzt im Grunde geleistet hat) darauf an, durch strenge „Theater-Philologie" erst einmal die Einzel-Zustände zu erkennen; dann kann man „an die Arbeit der historischen Verknüpfung" herangehen und die Geschichte des Theaters darstellen. (Frühere Zeiten machten es umgekehrt!) Diese Einzel-Untersuchung ist aber nur auf dem Wege zu leisten, wenn es gelingt, „durch eine die Lücken der Überlieferung kombinatorisch ergänzende Rekonstruktion die theatralische Einzelleistung der Vergangenheit . . . mit allen ihren Teilen wieder lebendig werden zu lassen." Dazu gehört natürlich Theaterblut, wer nicht ein heimlicher Schauspieler ist, nicht die innere Disposition zum Bühnenmenschen besitzt, nicht die Leistung der Vergangenheit mit dem eigenen Körper, ahnungsweise wenigstens, lebendig machen kann, der hat in der theatergeschichtlichen Forschung nichts zu suchen. Wie sich die moderne wissenschaftliche Arbeitsweise durchführen läßt, hat Herrmann in seinem Buche an besonders schwierigen Verhältnissen gezeigt. Es liegen zahlreiche Arbeiten seiner Schüler vor, die in seinem Sinne Probleme gelöst haben. Seitdem Herrmann an der Spitze der „Gesellschaft für Theatergeschichte" steht, ist auch in diesem Kreise die strengere Durchführung eines rein theatergeschichtlichen Programmes ermöglicht worden. Frühere Veröffentlichungen, wie die Bände über die Fortsetzungen oder Travestieen der *Räuber* oder des *Nathan* sind heute hier nicht mehr möglich.

Innerhalb der „Theaterwissenschaft" ist nun allerdings die Theatergeschichte nur ein Bestandteil, freilich der wesentlichste. Aber die Geschichte des Theaters ist allein noch nicht die Wissenschaft vom Theater. Wollte man die Wissenschaft in einem System erfassen, dann müßte man sich weiterhin der reinen Erkenntnis des Theaters zuwenden und sein Wesen, seine Besonderheiten, seine theoretischen Grundlagen erkennen. Ferner gehört, über die Theatergeschichte hinausreichend zur Theaterwissenschaft auch die Praxis des Theaters; es muß also möglich sein, die Kunst des Schauspielers oder die Regie mit wissenschaftlichen Mitteln festzuhalten oder die Bedingungen, Forderungen, angewandten Erkenntnisse der Theaterkritik darzustellen; also nicht etwa nur eine Geschichte der Theaterkritik wissenschaftlich zu behandeln, sondern auch das Wesen der Theaterkritik (als eines praktischen Zweiges der Theaterwissenschaft) also das Beschreiben, Erklären, Bewerten einer theatralischen Leistung, unter Ausschaltung des Geschichtlichen, mit wissenschaftlichen Mitteln darzustellen. Und schließlich gehören Kostümkunde, Stilkunde, Architektur, Musik, Theaterpädagogik, Theatersoziologie, Choreographie, Bildkunst u.s.w. zu dem Begriff „Theater" und als Hilfswissenschaften in ein System der Theaterwissenschaft. Abhandlungen etwa über Theaterbau, Theaterverwaltung, Theaterrecht gehören, wenn sie keine geschichtliche Entwickelung besprechen wollen, sondern nur gegenwärtige Verhältnisse oder eine Theorie des betreffenden Gebietes, ganz ohne Zweifel in das Gebiet der Wissenschaft vom Theater, aber sie haben mit Theatergeschichte nichts zu tun. Mit der Theatergeschichte ist eben die wissenschaftliche Behandlung des Theaters durchaus nicht erschöpft. Genau so liegen die Verhältnisse in ähnlichen und benachbarten Disziplinen: die Musikgeschichte hat ihren Betrachtungskreis erweitert zur Musikwissenschaft, und neben einer Bildkunstgeschichte gibt es eine Bildkunstwissenschaft. So wie diese erweiterten Wissenschaften um ihre Anerkennung haben ringen müssen, geht es der Theaterwissenschaft ähnlich.

Denn die Theaterwissenschaft muß sich bei vornehmlich zwei Widersachern durchsetzen. Der erste Gegner ist die Universität selbst. Das ist gar nicht so unbegreiflich. Die früheren dilettantischen und halbwissenschaftlichen Arbeiten über

Digitized by Google

Theater und manche unerfreulichen Erscheinungen von heute, die mit Wissenschaft nichts zu tun haben, machen der Universität Sorge darüber, daß Arbeiten über das Theater das geistige Niveau dessen, was die Universität verlangen muß, herabdrücken könnten. Aber noch etwas anderes spricht mit: so wie sich die Philologen alter Schule aufgelehnt haben, als sich die „Literaturwissenschaft" von der „Literaturgeschichte" loslöste, so wehren sie sich jetzt auch gegen die „Theaterwissenschaft," die über die „Theatergeschichte" hinausgeht. Die Theatergeschichte hat sich durch die Energie und Wissenschaftlichkeit Max Herrmanns und die philologisch ernst zu nehmenden und in dieser Hinsicht gar nicht angreifbaren Arbeiten seines Mitarbeiter-Kreises die Anerkennung auch der Universitäten errungen; aber gegen die Erweiterung der Theatergeschichte zu einer Wissenschaft vom Theater sträuben sie sich, und nur eine Universität in Deutschland, Köln nämlich, kann in Theaterwissenschaft prüfen, wenigstens im Nebenfach. Wer sonst den Doktor-Titel erwerben will, muß ausschließlich in der philologischen Disziplin geprüft werden und natürlich vieles lernen, was ihm später für die Praxis am Theater gar nichts nützen kann. Das Ziel der Theaterwissenschaft, von dem sie zweifellos noch sehr weit entfernt ist, muß es bleiben, daß man den Doktor der Theaterwissenschaft und nicht den Doktor der Philosophie erwerben kann. In Berlin ist ein „Theaterwissenschaftliches Institut" der Universität erst im Jahre 1923 eröffnet worden. Es ist selbständig und hat, wie es an anderen Universitäten sonst üblich ist, keine Verbindung mit den deutschen Seminaren.[1]

Der andere Gegner der Theaterwissenschaft sind die Theater selbst, deswegen nämlich, weil sie fürchten, daß von den Universitäten ein Nachwuchs in das praktische Theaterleben hineinkommt, der Kenntnisse und Wissen, aber keine Theatererfahrung und kein Theatertalent hat. Diese Einwände sind hinfällig; erstens weil in den Instituten (wenigstens weiß ich es von meiner Assistententätigkeit in Berlin her) immer wieder verlangt wird: wer keine Theaterbegabung hat, soll wegbleiben, er wird nicht weiterkommen; zweitens weil die Ausbildung sich nicht auf Vermittelung von Kenntnissen beschränkt, sondern dem Studenten praktische Übungen vorschreibt. Übrigens ist der Widerstand des Theaters in letzter Zeit sehr bemerkenswert zurückgegangen, und selbst die Leute vom Theater sprechen es aus, daß dem auf der Universität vorgebildeten Regisseur und Dramaturgen die Zukunft gehört oder daß sich mindestens der Nur-Praktiker mit dem Wissenschaftler gut vertragen kann.

Wie sehr die deutsche Theaterwissenschaft noch in den Anfängen steckt, sieht man aus dem erst kleinen Kreis der bereits gelösten Probleme. Wir übersehen allerdings schon einen erheblichen Teil wichtiger Einzelfragen: das Theater des Mittelalters und der Renaissance, besonders die Zeit des Hans Sachs kennen wir aus Max Herrmanns gründlichen „Forschungen"; wir kennen die Inszenierungsweise an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert (C. Kaulfuß-Diesch), die Schauspielkunst der Wanderkomödianten im 17. Jahrhundert (F. Tschirn), das Jesuitentheater und die Theaterverhältnisse bei Gryphius (W. Flemming); wir haben eine für Arbeiten dieser Art vorbildliche Untersuchung über die Theaterleitung Goethes in Weimar (B. Th. Satori-Neumann), über die baulichen Verhältnisse der Bühnen in Weimar und Lauch-

[1] In einer kleinen Schrift: *Das Studium der Theaterwissenschaft in Deutschland* (Berlin, Charlottenburg, 1926) habe ich zusammengestellt, welche Arbeitsmöglichkeiten an den einzelnen deutschen Hochschulen bestehen, wie sich die Lehrweise an ihnen unterscheidet, und was für Ergebnisse für die Erforschung des Theaters an jeder der Universitäten erzielt sind.

Digitized by Google

städt (A. Doebber) oder über die Bühneneinrichtung des Mannheimer Hoftheaters in seiner klassischen Zeit (K. Sommerfeld); wir kennen die Schauspielkunst oder auch nur die Theatergesellschaften des 18. Jahrhunderts in ihren Vertretern Franz Schuch (K. Liß), G. H. Koch (E. Prick), Abel Seyler (H. Moses), Joh. Chr. Brandes (Klopffleisch), Beck (H. Knudsen), Beil (E. Witzig), Iffland (H. Härle), Stephanie (H. Bußmann). Das Verhältnis Schillers und seiner Zeitgenossen zum Theater und die gegenseitige Bedingtheit von Dichter und Bühne ist untersucht (J. Petersen), ähnlich wie für die ältere Romantik (E. Groß) und für Hebbel (E. Tannenbaum); die Behandlung des Rollenfaches im Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts (B. Diebold) und des 19. Jahrhunderts (H. Doerry) steht fest. Die Theaterkritik in ihrer Entwicklung bis Lessing (F. Michael) und aus dem 19. Jahrhundert ein maßgebender Theaterkritiker, nämlich Rötscher (J. Günther), sind behandelt; die Musik ist in zwei Arbeiten theaterwissenschaftlich behandelt, einmal für Mozart und das Verhältnis zum Theater (E. Lert), sodann für die Bühnen- und Zwischenaktmusik des Theaters in der klassischen Zeit (F. Mirow). Ein Versuch, den Theaterwert und Theatergehalt der Chodowieckischen Hamlet-Kupfer festzustellen, ist in ausgezeichneter Weise unternommen (B. Voelcker) und die Methode, das Bild für die Theaterwissenschaft heranzuziehen, ist ausgebaut worden (H. Härle; anders auch Köster). Die Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts sind systematisch untersucht (W. Hill), die Theaterschulen hat man behandelt (F. Aßmann), die Theaterreformen des Revolutionsjahres 1848 dargelegt (W. Klein); damit aber sind auch schon die Probleme der Hilfswissenschaften angedeutet, die an der Peripherie liegen.

Wieviel aber fehlt uns noch! An eine Geschichte der Schauspielkunst, in der wirklich die darstellerischen Mittel gezeigt werden, ist noch gar nicht zu denken, und wir sind dankbar für eine gründliche Untersuchung über die theoretischen Anchauungen der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert (H. Oberländer). Über die Entwicklung der Regie gibt es noch gar nichts (dilettantisch zusammengeschmierte Bilderbücher zählen nicht!), ganz unberührter Boden ist die Frage nach dem Publikum im Theater, die Mehrzahl der großen Schauspieler sind im Sinne einer modernen Schauspieler-Monographie (für die das Biographische nur in zweiter Linie Bedeutung hat) noch nicht erkannt, eine Geschichte des Theaterzettels haben wir nicht; Anfänge sind dargestellt (C. Hagemann), die Kostümfragen ergeben, trotz zusammenfassenden Übersichten (M. v. Boehn), noch genug Einzelprobleme; die Ausdeutung der erhaltenen Szenenbilder (P. Zucker, F. Gregor) kann keineswegs als abgeschlossen gelten. Und gerade da, wo Ansätze zu Darstellungen über große Zeiträume gemacht werden, sieht man immer wieder, daß der eingeschlagene Weg verkehrt ist, geschichtliche Entwicklungen darzustellen, während die Einzelfragen noch ungelöst sind. An solchen Einzelproblemen wird in Deutschland mit Eifer und methodischer Schärfe gearbeitet. Nur wenn die Theaterwissenschaft auf dem eingeschlagenen Wege weiterschreitet und also mit allen Mitteln der „Theaterphilologie" einzelne Probleme löst, wird sie ihre bisherigen Erfolge sichern. Sie muß jenes Maß von Geduld aufbringen, die jede wissenschaftliche, philologische Tätigkeit fordert. Dann aber wird sie sich die Achtung all der Kreise erzwingen, die heute vielleicht noch die ersten und doch so ernsten Bemühungen einer jungen Wissenschaft bezweifeln wollen, die doch das eine Große und Schöne für sich in Anspruch nehmen kann; ihr gehört die Zukunft.

Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin

Hans Knudsen

Digitized by Google

A Note to Goethe's Faust

As Helena and her attendants stand before Faust's castle admiring the preparations for the reception of Helena, the chorus exclaims:

> Wie? auf wessen Befehl
> Nur erscheinen gereiht und gebildet so früh
> Von Jünglingsknaben das herrliche Volk? (9155–7)

This construction of "das Volk" as subject of "erscheinen" drew comment from Schröer and Trendelenburg, but other editors of *Faust* (Loeper, Düntzer, Erich Schmidt, Thomas, Witkowski, *et al.*) did not refer to it. Schröer cites Grimm's grammar to the effect that a plural verb *may* be associated with a singular subject which *per se* or on account of an accompanying adjective contains the idea of plurality, and Schröer adds: "Zu erwarten war eher:—die Jünglingsknaben des herrlichen Volks." Trendelenburg remarks: "'erscheinen' nicht nach dem grammatischen Subjekt 'Volk' gerichtet, sondern nach dem Sammelbegriff Volk von Knaben." Each of these explanations is plausible, but Goethe's use of "Volk" with a plural verb in this particular passage may rest on a deeper foundation than is suggested by Schröer or Trendelenburg.

"Volk" occurs many times in the course of *Faust*, at least forty times, and it occurs in every grammatical case except the accusative plural. It always connotes a sense of the plurality inherent in the word, but when Goethe uses it as the subject of a verb, he always associates it with a verb in the singular except in the one passage quoted above. In referring back to "Volk" Goethe employs either a singular or a plural pronoun ("das," "du," "es," or "sie"), often without any obvious reason for the choice of the singular or the plural. For example, he says with grammatical precision:

> Und was das liebe junge Volk betrifft,
> *Das* ist noch nie so naseweis gewesen. (4090–1)

> Geputztes Volk *du*, Flitterschau! (5815)

> Das Griechenvolk *es* taugte nie recht viel! (6972)

> Das treu-gemeine Volk allein begreift
> Und läßt sich im Begriff nicht stören;
> *Ihm* ist die Weisheit längst gereift: (10116–8)

> Unmündiges Volk, *du* hast mich überrascht. (11826)

On the other hand, "Volk" is resumed once by "ihr" ("euch") and several times by "sie":

> Ich weiß, wie man den Geist des Volks versöhnt;
> Doch so verlegen bin ich nie gewesen;
> Zwar sind *sie* an das Beste nicht gewöhnt,
> Allein *sie* haben schrecklich viel gelesen. (43–6)

> Den Teufel spürt das Völkchen nie,
> Und wenn er *sie* bei'm Kragen hätte! (2181–2)

> Verfluchtes Volk! was untersteht *ihr euch?*
> Hat man *euch* lange nicht bewiesen,
> Ein Geist steht nie auf ordentlichen Füßen? (4144–6)

Digitized by Google

Geputztes Volk *du*, Flitterschau!
Sie kommen roh, *sie* kommen rauh, (5815–6)

Ein widrig Volk! doch darf mich's nicht verdrießen
Als neuer Gast anständig *sie* zu grüßen. . . . (7090–1)

Das Arimaspenvolk hat's ausgespürt,
Sie lachen dort, wie weit *sie's* weggeführt. (7106–7)

Man weiß, das Volk taugt aus dem Grunde nichts,
Geschnürten Leibs, geschminkten Angesichts.
Nichts haben *sie* Gesundes zu erwidern, (7714–6)

In all of these citations—they might be increased by further examples from *Faust*—Goethe manifests great freedom in the use of "Volk," but he does not startle the reader by using it as the subject of a plural verb. We repeat, he employs the word as subject of a plural verb only one time (9155–7) and this one time in the Helena episode.

As is virtually said by both Schröer and Trendelenburg, Goethe may, in composing 9155–7, have been thinking "Jünglingsknaben" and written "das Volk" carelessly. This explains the construction plausibly, because Goethe not infrequently wrote or dictated carelessly. But a more reasonable explanation than that of carelessness may be found in the fact that the construction occurs in the Helena episode.

It has been noted frequently that Goethe borrows many of the arts, much of the technic, of Greek dramatists throughout the third Act of *Faust* II. He uses Greek metres and measures; he employs stichomythy; he often carries the end of a word over to the next line (synathea); he had passages from Greek drama in mind when composing lines 8488 ff., 8840, 8873, 9577 ff., and others. Above all, the spirit of the Helena episode is thoroughly Greek.

Deeply immersed in Greek practice at the moment of the composition of 9155–7, Goethe seems to have remembered or felt Greek usage as illustrated by Aeschylus, Pindar, Thucydides, Homer, and other Greek authors whose works Goethe knew well. In Greek the singular form of a noun containing the meaning of "Volk" is construed with a verb in the plural without hesitation and with great frequency. Cf.,

εὖτ' ἀπλοίᾳ καταγγεῖ βαρύνουτ' Ἀχαϊκὸν λεὼς
"when the Achaean folk were distressed by a tarrying in port that bred hunger" Aesch., *Agam.*, 188–9.

Ἀργείων στόλος | θεοῖς λάφυρα ταῦτα τοῖς καθ' Ἑλλάδα | δόμοις ἐπασσάλευσαν
"the fleet of the Argives to the gods throughout Hellas have nailed up these spoils in their shrines" Aesch., *Agam.*, 577–9.

ἐκ δ' ἐγένοντο στρατὸς θαυμαστός
"a wondrous host have come into being" Pind., P. II, 46–7.

τὸ πλῆθος ἐψηφίσαντο πολεμεῖν
"the majority voted for war" Thucydides, I, 125, 1.

It seems to me very probable that Goethe was conscious of the unusual construction he was using, and that he used it for the sake of additional Greek effect.

GEORGE M. PRIEST

PRINCETON UNIVERSITY

Digitized by Google

Professor Franz Muncker

About the middle of September Professor Franz Muncker of Munich after a brief illness died at the age of seventy.

Few men in our profession have enjoyed more universal respect and affection than he. In him were united great capacity for work, the highest ideals, keenness of mind, and a rare gentleness and humaneness. This blend of qualities made of him an outstanding figure in a faculty conspicuous for excellence. His most important contribution to scholarship is his critical edition of Lessing. This model of thoroughness takes rank with the best editions of any classic, German or foreign. Admirable conscientiousness also characterizes his book on Klopstock which, since its appearance, has furnished the basis for all later studies on the author of the *Messiah*. The same quality marks his many publications on Wieland and other writers of the eighteenth century. In later years Professor Muncker turned his attention to the study of literary relations between Germany and England. A few years ago he read before the Bavarian Academy of Sciences an illuminating paper on the attitude of German writers on certain phases of English life.

Besides these scholarly works he published a large number of essays conceived in a lighter vein in the *Münchener Neueste Nachrichten* and other papers. But even these reflect that deep intellectual seriousness apparent in his more strictly scholarly contributions. The breadth of his intellectual interests is perhaps best attested by his *Life of Richard Wagner* and his series "Munckers Forschungen." In the latter appeared investigations by various young scholars, some dealing with subjects far removed from the editor's special field. The *Life of Richard Wagner* was one of the first attempts ever made to interpret the literary importance of the great musician-dramatist. Professor Muncker's intimate personal contact with Wagner in Bayreuth, the home of the Muncker family, fitted him singularly well for his task.

The death of this scholar-teacher means the loss of one of the most beloved and respected university teachers in Germany. On both sides of the ocean, men and women who profited by his wide and accurate erudition or who experienced his urbanity and generosity will remember him with lasting gratitude.

Camillo von Klenze

College of the City of New York

Digitized by Google

BOOK REVIEWS

KUNO FRANCKE: *Die Kulturwerte der deutschen Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung.* Erster Band: *Die Kulturwerte der deutschen Literatur des Mittelalters.* Zweite Auflage. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1925.

A new edition of a good book is a rebirth, a testimonial of its worth, a tangible evidence of its lasting merit. After the appearance of the second volume of the series: *Die Kulturwerte der deutschen Literatur von der Reformation bis zur Aufklärung,* in 1923, the German publishers happily undertook the resetting of the first stone of the arch, preparing the way for the further progress of the plan so brilliantly conceived: Volume III: *Das Zeitalter des Klassizismus und der Romantik,* and IV: *Die Gegenwart.*

The present volume, which appeared first in 1910, shows revisions here and there in text and notes and is provided with a very helpful index, but in its original conception of cultural developments and individual traits has confessedly remained unchanged. The whole series is addressed primarily to German scholars and readers, and is therefore necessarily a fuller treatment of the subject than Professor Francke gave in his well-known work in English, *Social Forces in German Literature* (1896), with its subsequent more exact title, *The History of German Literature as determined by Social Forces* (1901), now in its twelfth edition. Yet the threads leading from the earlier to the later work are quite apparent.

Professor Francke's reviewers in Germany express their obligation to him for an enrichment of the histories of German literature: "Eine erfreuliche Bereicherung unsrer Literaturgeschichte." This high distinction, the original note which Professor Francke has undoubtedly contributed in method and point of view, has in part perhaps been the result of his long residence outside of his native country. Most histories of literature, not alone in the German field, when written by a native author, never attempt comparative valuations, but take for granted that everything is of equal importance. Before a foreign audience, however, the appeal is not so immediate, only that impresses which meets the standards of the world's literature. Located in New England, which differs from most sections of the United States in being not formative but finished in its development (*eine fertige Kultur*), Professor Francke constantly found himself making comparisons, sifting values, seeking fundamental facts characteristic of and differentiating two leading civilizations. With an ideal of service before him, he became the interpreter of German thought, art and civilization. Such we find him in a number of widely read publications in English: *Glimpses of Modern German Culture* (1898), *German Ideals of Today* (1907), *The German Spirit* (1916), *Personality in German Literature before Luther* (1916). Convinced that German literature is but a part of German culture (*Kultur*), he became the founder of the Germanic Museum, which impressively illustrates the history of German plastic art as perhaps no other collection in existence.

In his *Social Forces in German Literature* the author defends the thesis, "that literary development is determined by the incessant conflict of two elemental human tendencies, the one toward personal freedom and the other toward collective organization; that those ages and those men in whom the individualistic and the collectivistic

Digitized by Google

tendencies are evenly balanced, produce the works of literature which are truly great." Thus, in spite of the collective strength of church and state in the period 1150–1250, the individual force of such poets as Wolfram von Eschenbach and Walther von der Vogelweide stood in opposition, yet in harmony, and produced the first classical period of German literature. Walther "firmly believed in the Empire and Papacy as the indispensable safeguards of temporal and spiritual welfare." Yet he was a severe critic of pope and emperor, "And here again, as in his love songs, the principal charm of his poetry seems to lie in the very union of these contrasting elements, of corporate consciousness on the one hand and individual consciousness on the other." [1]

The impression gained from Professor Francke's later works is that his sympathies more and more centered upon the struggle of the individual against the social group, and we find this expressed in the title of his Lowell lectures, i.e., *Personality in German Literature before Luther*, and there the evolution of the individual personality is portrayed as the tendency of the future, the actual cultural value (*Kulturwert*) that prepared the way for future freedom and independence. This idea was already expressed in the first volume of *Die Kulturwerte der deutschen Literatur* (1910), which lies before us in its new edition. In the preface we find the statement: "Es (das Buch) möchte ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Persönlichkeit sein." The author takes issue with a theory best represented in the great work of Jakob Burckhardt, *Kultur der Renaissance in Italien*, claiming that the Middle Ages had held the human mind submerged in darkness, in a state of dreamlike semi-consciousness, individuality being hopelessly fettered in bonds of faith and illusion; that in the Italy of the Renaissance the veil was lifted for the first time, allowing man to discover himself. Kuno Francke maintains that the awakening in Germany had its beginnings much earlier, for already in the thirteenth century we see Walther von der Vogelweide uttering invectives against the abuses in the Church that were not exceeded in daring by the founder of German Protestantism in the sixteenth century. He shows that the mystic Meister Eckhart was a forerunner of modern pantheism, who thought independently to such a degree that after his death most of his teachings were condemned by the Roman See. He proves that the folksong and the popular satire of the thirteenth to the fifteenth centuries present a striking phase of the development of personality. They foreshadow the social upheaval of the sixteenth century, they reflect a "democratization of feeling, the rising tide of citizen independence, the imbuing of the masses with the instinct for self-assertion which made Luther's work possible." [2] On the other hand the weight of classical learning had rather a retarding influence upon independence of thought in Germany and produced in the seventeenth century a period of stilted scholar-worship and formalism in literature.

The transition from the middle of the thirteenth to the beginning of the sixteenth century is in most histories of German literature given scant attention. Kuno Francke, however, raises this to a position of prime importance in his fourth chapter, "Die Kultur des Bürgertums," as the seeding and germination period preparing for the rise of personality in the sixteenth century. Herein he is acknowledged to have made an original contribution. The Reformation could not have come to a head without great individuals, notwithstanding Professor Lamprecht, who was prone to attach greater importance to the age and environment.

[1] Kuno Francke, *Personality in German Literature before Luther*. Cambridge: Harvard University Press, 1916. P. 17.

[2] *Ibid.*, p. 114.

Digitized by Google

What would Professor Francke name as distinguishing traits of German personality? Intellectual and spiritual independence, and what is contained in the untranslatable word *Innerlichkeit*. We are at once reminded of what Goethe said to a friend in review of his own life-work: "Wer meine Schriften und mein Wesen überhaupt verstehen gelernt, wird doch bekennen müssen, daß er eine gewisse innere Freiheit gewonnen." The development of German personality reaches its highest point in the classical period of German literature, and to this culmination we are sincerely hopeful Professor Francke may be able to carry his monumental work.

It is but fair to call attention to the fact that the theses contained in the works of Kuno Francke do not stand out with objectionable prominence, for a history of literature with a set theory would be as perishable as a work of literature or art with a purpose. But the thesis in his work is as the *motif* in a musical composition, it is there and reappears, but as a welcome reminder not as an argumentative factor. The author's intimate relation to his subject is felt throughout, and he can say justly in his preface to the *Kulturwerte* (Volume I): "Das Buch ist hervorgegangen aus dem inneren Erleben der großen Schöpfungen, von denen es eine Anschauung zu geben und deren Bedeutung es zu bestimmen sucht." The author sees the substance more than the form of literature and art, he is interested in the great intellectual movements and personalities in German life and he presents them from a view within, not externally. There is a wealth of illustration, a uniform happiness in quotation, which brings the reader into direct contact with the sources, and there is a charm of style in the *Kulturwerte der deutschen Literatur*, which combined with its brilliant scholarly qualities gives this literary history rank with Scherer and Hettner, in the power to instruct, inspire and delight.

A. B. Faust

Cornell University

L. A. Willoughby: *The Classical Age of German Literature, 1748–1805*. Oxford University Press, 1926.

There is a great dearth of good modern, up-to-date books in English on the field of German literature. Many of the so-called histories of German literature published in this country or in England are merely translations or adaptations of German manuals, written for a German public and so assuming a familiarity with literary, social and historical names and events which the English-speaking reader is far from possessing. We should, therefore, be grateful to Mr. Willoughby for his little volume, which gives in 120 compact pages an excellent introduction to the classical age of German literature. The book is thoroughly modern, taking into account the newest material and the results of the most recent investigations. The resolute exclusion of all consideration of the Romantic movement, while simplifying and clarifying the task of author and reader, naturally tends somewhat to falsify values and to interfere with the real perspective. It affects particularly the understanding of Herder and of Goethe, the former the least known, the latter the most famous of the great men of the period.

Mr. Willoughby is much interested in Herder, who is to most foreigners merely a name, and he gives a real impression of the tremendous influence wielded by this strange genius over the development of the literature which owes to him many of its most vital ideas and impulses, but to which he has not contributed one enduring literary work. The author is perhaps a little less just to Lessing, regarding him rather as an epitome of the 18th century ideas than as a still living influence. Thus he

Digitized by Google

sees and admires in Emilia Galotti the "French" perfection of form and structure, but appears not to recognize under their Italian disguise Lessing's scathing pictures of the social and political evils of his own country, which so strongly influenced not only the young dramatists of the "Sturm und Drang" but the whole development of the drama of social criticism. In the same way Mr. Willoughby gives us a less definite and satisfactory idea of Goethe than of Schiller. Perhaps he exaggerates the influence of the latter, though that is better than greatly to underrate it, as is the modern tendency. In spite of a rather full account of Goethe's life and intelligent comments on his works, he fails to make him a living person, and I imagine that many a reader of this book will be quite unprepared for his closing statement that Goethe is "the greatest creative genius since Shakespeare." But this may only whet the reader's curiosity to learn more of this great personality, which he can easily do by consulting the excellent bibliography which Mr. Willoughby has provided.

In a book covering so much ground and addressed to a public which cannot be expected to have much if any background of knowledge on the subject, it would be idle to cavil at small omissions or inconsistencies. In spite of a certain dryness of style, the book succeeds in avoiding the tone of the "manual of literature" and it can be safely recommended both to the general reader and to the student entering upon this interesting field of study.

MARIAN P. WHITNEY

VASSAR COLLEGE

MAX KOMMERELL: *Jean Pauls Verhältnis zu Rousseau. Nach den Haupt-Romanen dargestellt.* "Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft," hrsg. von Prof. Dr. Ernst Elster. No. 23. Marburg a.L.: 1925. 179 pp.

The purpose of this study as indicated by the author is twofold: in the first place to contribute further details for a truer likeness of Jean Paul among the great minds of German literature, and secondly to follow more closely in a specific instance the trend of Rousseau's influence on the thought of the last third of the eighteenth century. It is introduced by a brief historical survey of the most significant investigations concerning Jean Paul and his work. While furnishing a convenient means of placing the author's position toward the study of Jean Paul before the reader, such a survey will be found of service for the orientation of the more general reader. Aside from Volkelt's studies, the works of J. Müller, Schneider and Rohde naturally receive extended discussion on account of the greater divergence of their viewpoint from certain conclusions of the present study. It is indicative of the author's unbiased attitude toward the various works to contrast his estimate of J. Firmery's *Étude sur la vie et les oeuvres de Jean Paul Fried. Richter* (Paris, 1886) with the comment of Josef Müller. Of Firmery's study Kommerell says: "Es ist freilich etwas beschämend, daß die erste wirklich gewissenhafte Forscherarbeit größeren Umfangs über Jean Paul aus der Feder eines Franzosen stammt." Müller, on the other hand, dismisses it briefly as being "für uns Deutsche überflüßig" and based "auf unvollständiges Material."

As the sub-title indicates, the investigation is restricted to Rousseau's influence as reflected in the chief novels of Jean Paul. To exclude a work such as the *Levana* might at first glance seem somewhat arbitrary. The author, however, anticipates any criticism on this score by referring to the work of W. Münch, *Jean Paul, der Verfasser der Levana* (Berlin, 1907), for an adequate and more detailed account of Rousseau's views on education and their relation to Jean Paul's treatise. Neverthe-

Digitized by Google

less, in the final chapter he has occasion to discuss the *Levana* briefly in its relation to the *Émile* in order to show the changed attitude on the part of Jean Paul later in life toward some of Rousseau's theories. This change, which had its inception as early as the publication of the *Unsichtbare Loge*, culminates in the *Levana* frequently in definitely opposite views. These differences Kommerell finds are for the most part the result of Jean Paul's more positive attitude toward educational problems. Thus, where Rousseau negates the eighteenth century man as such in an effort to restore him to his native state that he may develop unhampered by society, Jean Paul recognizes the impossibility of considering him apart from society and the heritage of the past; where Rousseau would bring the child as near as possible to the state of nature and allow him to develop naturally, Jean Paul would remove him from society, the better to render him susceptible to the influence of an ideally minded tutor.

In order to trace this gradual change in attitude, the author makes a survey of Jean Paul's early admiration for Rousseau both as a teacher and poet, as well as the subsequent poetic expression of this interest. Contrary to the views of J. Müller and Schneider, he sees in the youthful production *Abélard und Héloise* a significant document in the history of his development since it reflects for the first time, though somewhat haltingly, his own inmost feelings. Although pointing more directly to the influence of Miller's *Siegwart* and Goethe's *Werther*, it foreshadows that intimate association of soul and landscape which Rousseau revealed to European thought in *La Nouvelle Héloise* and which Jean Paul developed in his own characteristic manner notably in *Hesperus* and *Titan*. Thus early Jean Paul stands apart in his treatment of nature both from the Stürmer and Dränger, who saw in nature the embodiment of their own irrepressible powers, and from Goethe, who sought to interpret human forces in terms of nature.

Jean Paul's novels readily lend themselves to the expression of educational views. The reason for this Kommerell ascribes to the fact that Jean Paul, who was wont to call his novels "Biographien," did not carry on the history of his heroes into mature life, but only through the most plastic and formative period. Furthermore, this development usually is directed by a tutor or "Genius" who becomes the mouthpiece for the author's own views. The *Unsichtbare Loge* is first examined in the light of Rousseau's educational theories as found in *Émile*. The comparison reveals a striking similarity both in spirit and in fact. In general, however, Jean Paul in contrast to Rousseau shows both in conception and motivation of the educational relationship a deeper, richer and more humane spirit. The meaning and measure of the education Jean Paul has in mind, he concludes, is best summed up in his conception of "hohe Menschen."

With the *Unsichtbare Loge* Jean Paul's interest shifts for a time from educational problems. Not until *Titan* do we find any marked stimulus from Rousseau apparent, except possibly in the descriptive passages in *Hesperus*. The continuity of his interest in Rousseau up to *Titan*, apart from any question of influence, is shown, however, by several citations from *Hesperus*, *Quintus Fixlein* and *Siebenkäs*. The passages from *Quintus Fixlein* are of especial interest in that they show a conscious association on the part of Jean Paul of his idyllic writings with Rousseau. The author finds contrary to Schneider's view that *Wuz*, *Fixlein*, and *Fibel* owe nothing to the so-called "return to nature" tendency; in fact, he points to Jean Paul's coolness in general toward this Rousseauistic tenet and finds the basis for this association in the mutual fondness of the two authors for dalliance, idling and a musing, contemplative attitude with regard to the little things in life. Here the *Rêveries du*

Digitized by Google

Promeneur Solitaire as well as the *Confessions* reveal essential correspondences. It is difficult, however, aside from the question of Rousseau's influence, to agree with his interpretation of Fibel as a sort of allegory in which "diese Rückkehr zur kindlichen Einfalt" is made to signify "Gottnähe."

With *Titan* the range of Jean Paul's interests has become broader. To the *Émile* must be added the *Confessions* and the more mature outlook of *La Nouvelle Héloise* as formative influences on this last and greatest "Biographie" of Jean Paul. Many of the educational tenets stressed in the *Unsichtbare Loge* have passed over into *Titan*. Parallels from the *Émile* are pointed out to show wherein an extension has been given to these views. Where Rousseau in the *Émile* sets up the normal type of a well-educated average man, in *Titan* Kommerell finds this translated into the law: "damit Norm entstehe, muß ein Höchstes zuerst frei reifen." As Albano passes out into a broader life the rôle of his mentor becomes more important. It is in this baffling character, Gaspard, that he finds a suggestion of Lord Édouard in *La Nouvelle Héloise*, as well as a connection between Julie and Liane, in so far as they affect the action of the story. So also, Idoine's village "Arkadien," "dies holländische Dorf—wie aus zierlichen gemalten Gartenhäusern zusammengerückt, mit einem Lindenzirkel in der Mitte," is shown to resemble in plan and government the Utopian ménage of Julie. Here as elsewhere the influence of Rousseau is apparent in the treatment of nature. The description of the park Lilar with its Elysium must be considered in the light of Rousseau's description of Julie and Wolmar's Élysée as well as that of Park Montmorency in the *Confessions*. Kommerell, furthermore, associates Jean Paul's selection of Isola Bella as the scene of Albano's early childhood with Rousseau's fondness for this spot during his southern sojourn. In this connection he might also have noted that the location of "le petit Chateau" in the description of Park Montmorency is also compared with that of the "Île enchantée ou la plus jolie des trois îles Borromées, appelée Isolabella, dans le lac Majeur."

It detracts in no wise from the value of the present investigation that the subject had already in 1911 received brief treatment in an article by A. Michaëlis in the *Zeitschrift für deutsch-österreichische Gymnasien*. Although Michaëlis in that article is primarily concerned with the similarity in views expressed in the *Émile* and the *Levana*, nevertheless he also touches upon the influence of Rousseau in the novels of Jean Paul. It should be noted that he there calls attention to Hettner's too great emphasis on Goethe's influence on Jean Paul to the exclusion of Rousseau and anticipates Kommerell in calling attention to Jean Paul's *Abélard und Héloise* as an important document in the history of this influence. He also, like Kommerell, notes their mutual interest in music and the rôle it played in their work.

EDWARD V. BREWER

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

CAMILLO VON KLENZE: *From Goethe to Hauptmann. Studies in a Changing Culture.* New York: The Viking Press, 1926. 321 pp.

The essays collected in this volume are without exception a credit to American scholarship; they are a welcome contribution to the study of German literature; and they are valuable examples of the usefulness of the comparative method in the study of European culture. Only a man of such wide international horizon and such truly human sympathies as Professor von Klenze has betrayed throughout his academic career could have written so enlightening a book.

Its scope is both wider and narrower than the title would lead one to expect.

Digitized by Google

It does not, on the one hand, give a continuous survey of the development of German literature from Goethe to Hauptmann, but, on the other hand, it includes a great variety of international literary tendencies from the Renaissance onward.

The keynote of the whole volume is struck by the first essay, entitled "Goethe's Italy"—an essay presenting the mature result of studies which have held the author's attention ever since the publication, in 1907, of his first important monograph: *The Interpretation of Italy during the last two Centuries*. With complete mastery of the subject, Professor von Klenze contrasts here Goethe's Italian impressions and observations with those of his predecessors as well as his successors, from Montaigne and Addison and De Brosses down to Byron, Platen, Ruskin, Taine, Gregorovius, Gabriel, Faure, and Karl Scheffler, thus illustrating, by the personal reactions of Italian art and landscape upon all these different minds, the course of European thought and feeling from the Renaissance to contemporary Neo-Romanticism. The second essay, "German Predecessors of Ruskin," traces the Romantic view of art from the German Nazarenes—Wackenroder, Friedrich Schlegel, Overbeck—at the beginning of the 19th century to the point where Ruskin, having become acquainted with the views of these men through Rio's "Poésie Chrétienne," lifted them from the comparatively narrow sphere of imaginative pursuits to the plane of the widest moral endeavor and thereby heightened and spiritualized the whole of English national culture. The third essay, "Realism and Romanticism in Two Great Narrators," contrasts happily the two foremost Swiss novelists of the 19th century: Gottfried Keller and Konrad Ferdinand Meyer—Keller, the master of homespun humor, the delver into the mysteries of the workaday life of the unknown multitude, the sturdy advocate of self-discipline, self-development, and adherence to self-imposed tasks; Meyer, the aristocratic representative of high aspiration and exceptional achievement, the brilliant delineator of dramatic contrasts, the revealer of the tragedy of human greatness.

The strongest stimulus, however, of the book emanates, it seems to me, from the last two essays: "Naturalism in German Drama from Schiller to Hauptmann" and "Hauptmann's Treatment of the Lower Classes," both these subjects being held together by the attempt to lay bare the very roots of Hauptmann's artistic personality.

Seldom has the naturalistic current in the German drama of the 19th century, in other words the revolt against Schiller's conception of the tragic as bound up with the Aristotelian "guilt" of an otherwise noble individual, and against Schiller's canon of style as demanding a uniformly elevated diction, been brought out more tersely and lucidly than in these pages. Three dramatists in particular, too little appreciated in America and England, receive new light from this point of view: Kleist, Grillparzer, and Hebbel. Kleist is seen here, above all in his *Penthesilea* and *Prince of Homburg*, as belonging to the same type of writers to which Ibsen and Strindberg belong, writers who find the fundamental tragedy of life in the lack of correlation of instincts, in the complexity, inconsistency, and apparently inexplicable contradictoriness of character. Grillparzer is shown to have anticipated in his *Golden Fleece* the modern tendency to depict environment as a vital force, in his *Jewess of Toledo* and *A Faithful Servant to His King* the equally modern conception of disillusionment and self-distrust as tragic factors. And Hebbel, in his *Herod and Mariamne*, *Agnes Bernauer*, and *Gyges*, is brought before us as having led the way to the modern insight into the tragedy of evolution, the inevitable clash of views of life called forth by the change of social conditions, the unavoidable sacrifice of the individual to the progress of the whole. That all these tendencies find an ample echo in Hauptmann's dramas need not be added.

Digitized by Google

As to Hauptmann's treatment of the lower classes, Professor von Klenze goes even further back in tracing his author's literary pedigree. With the general contempt of the Renaissance for the vulgar rabble he contrasts sporadic expressions of sympathy with the disinherited even in that aristocratic age. He then gives telling instances of the change which the sway of Rousseauism brought about in the literary standing of the proletariat: in *Werther*, in *The Deserted Village*, in *The Excursion*. He next passes on to Béranger's poetry of the masses, to the effect of Saint-Simonism upon Goethe's *Wanderjahre*, George Sand, Heine. Most fully, however, he analyzes the social motives underlying the work of Zola and Tolstoy, Zola's reformatory zeal for rescuing the city proletariat from its degraded surroundings, Tolstoy's firm belief in the mission of the peasantry for a rejuvenation of mankind. Whether, as Professor von Klenze thinks, the absence of this missionary zeal in Hauptmann's work has really led to a finer and more artistic portrayal in him of the suffering and the longings of the downtrodden masses, may be doubted. That the absence of this class zeal is a fact, and that Hauptmann substitutes for it a rare tenderness for *all* human suffering and longing, whether among the high or the low, is beyond dispute.

It would be invidious to find petty fault with the details of a book so full of suggestiveness and instruction; although I cannot help wishing that its style were freer from such forced expressions as "to inform with spiritual purpose," "to glimpse the horrors of life," "to fugue a theme," "to grip life," "to glamour" = "to surround with glamour," "to stem from" = "to rise from," "embosoming sympathy," "cleaving insight," "a society bottomed on toil," "a seizing figure," "stark simplicity," "the mystic urge," and similar concessions to whim or fashion. But I wish to repeat: the book is a real addition to our understanding of European intellectual and emotional life of the last few centuries, and we have every reason to be grateful for it.

KUNO FRANCKE

HARVARD UNIVERSITY

JAKOB WASSERMANN: *Laudin und die Seinen*. Berlin: S. Fischer Verlag, 1925.

Wassermann has written another book on marriage. In his novel of last year, *Faber*, he showed us a marriage, undermined by separation and war conditions, knit together by—it is not just clear by what. In *Laudin*, a marriage, equally auspicious in the beginning, survives the war and disintegrates in postbellum prosperity, not from separation but from propinquity. The holy state of wedlock has seldom been so keenly analyzed as in these two books. In the present instance Wassermann has arranged his materials so as to obtain as many aspects of the subject as possible. Friedrich Laudin is a successful divorce lawyer. To his office comes every variety of matrimonial difficulty. If it is not a school for scandal, it is certainly instruction for the married. In much it is a tawdry show, this pageant which we view from a corner in the lawyer's office. In the midst of it all, however, walks the stalwart figure of Laudin, courteous, sympathetic, impeccable, a real gentleman, enjoying a reputation for fairness even among his opponents. Into his keeping is thrust the soiled linen of his fellow citizens. Each case receives his conscientious attention, until in time he becomes hopelessly absorbed in a profession unworthy of him.

But Laudin suffers from a dual personality. One self goes through the motions described above; it is stability itself; it is the soul of exactness and order; it impels him to lay the pens on his desk just so, makes him fleck imaginary specks from his clothing, sometimes even makes him get up in the middle of the night and shave.

Digitized by Google

It can endure nothing incomplete, lopsided, nothing unjust. It is the thing which stifles him and hounds him when at last his professional experience thoroughly imbues him with the feeling that life, especially married life, is askew. This self has suppressed the other for the most of his life. Now the latter begins to make itself known in dreams, and being as much set on the volatile and changing as its twin is on the fixed and ordered, throws him into the talons of a woman who is perpetual change.

This sounds like cinema material. There can be no question that in the hands of a film director a conventional melodrama would emerge from this plot, which revolves around a woman who brings an eighteen-year youth to blow out his brains, railroads a gifted comedian, her husband, to the madhouse, and lands a solid professional man on the brink of moral bankruptcy. Laudin is snatched back from the yawning chasm in a most sensational scene. The father of the young suicide, looming unkempt and gigantic, interrupts an orgy in the studio of the actress, whacks the table with his shillalah, bellows indelicate epithets at her, and accompanies the shaken and awakened Laudin to his apartment. There is really nothing left for the film producer to insert. The reconciliation with the faithful wife follows immediately and the book closes.

This is sordid. Worse than that, it is trite. If it is saved from condemnation for these sins, its salvation is wrought by two qualities which readers of Wassermann have come to look for in his later writings: successful delineation of character and effective adherence to the subject in hand.

Wassermann has a way with his characters. No antiquarian showing off the polished facets of some priceless acquisition could evince a greater air of pride and understanding than Wassermann has in the presentation of these discoveries of his, rescued from the grubby humdrum of life. Sometimes he predicates for his people more than their quota of peculiarities, and proceeds then to work out the analysis of them. We may raise an eyebrow at his choice of characteristics, but the analysis is masterly. He is fond of contrasts, and conveys impressions with them as cleverly as a Chinaman manipulates his counterpoised chopsticks. On the one hand we have the correct and meticulous Laudin who unwillingly goes the way of his clients and just misses their fate in the end. An ideal paterfamilias at the outset, he has his community of interest with his family crowded into the smallest corner by his other affairs until, by the time the debacle bursts over his devoted head, he is quite weaned away. The foil for Laudin is his only intimate, Egyd Frauendorfer, the most eccentric character in the novel. He plays a sort of Steve to Laudin's Babbitt (there are other evidences that Wassermann knows his Sinclair Lewis). This behemoth-like figure with a diminutive dog at his heels, a twentieth century Dr. Johnson of sloppy person and ponderous philosophies, is in battle with himself over his own sentimentality. His forbidding exterior hides the usual soft heart. The conflict makes him cynical. He turns, a modern Erasmus or Sebastian Brant, to compiling a monumental treatise on human folly, the climax of which he realizes has been reached when his son shoots himself for a dissolute woman and he himself gives way to the impulse to denounce her, after the manner of other fools. Beautifully ironic on that occasion is the action of the woman's supposedly demented husband, who arises and quietly points out how irrational it is to put the blame on the woman, a creature of her world.

On this actress, responsible for so much of the plot, the author trains his greatest skill. Her small and vigorous person is vividly portrayed. But for some reason—it must be that he lacks the proper sympathy with her—she is still left in the rough, a riddle to which we are not given the key. Laudin's wife, on the other hand, is a

Digitized by Google

shade too obvious to be real. She is a Mary turned Martha without just knowing how. Incidentally, she suffers somewhat by reason of our recollections of her earlier incarnations in Wassermann's novels, for there is no denying that she is a chip off the same block as Lenore and Martina. Wassermann succeeds better with his questionable women than with the good, as a rule—witness Brigitte Hartmann in the present volume. This rule has its exception in the daughters of Laudin, two live and natural girls, each charming in her own way. The New Youth in Germany is illustrated by one of them, who has none of the ordinary illusions we fondly imagine youth still has. It is not easy to deceive clear young eyes when there are no preconceived notions behind them. Marlene sees through the growing sham of family life in her father's household, and offers him the opportunity to explain to her. Needless to say, the legal mind of the parent does not unburden itself in response to this frank challenge. It is impossible for him to lay before his daughter even such convictions as he has formulated.

Has Wassermann himself convictions on the subject? They are for the most part of a negative nature. But the worldly wisdom which was too strong medicine for Marlene the author allows Laudin to deliver later to a more seasoned woman: the individual must sink in importance, the couple will become the unit of society; but while for every man and woman there exists one mate, something else must come to take the place of marriage; above all, there must be *no* prohibitions; the old order must go, anarchy may reign for a while, but the sense of equilibrium, innate in every human, will bring adjustment at last. Thus Wassermann's Utopia, vaguely adumbrated. In a book dealing exclusively with the theme of marital relations, we expect some forecast of where we shall end.

No doubt Wassermann expects to be taken seriously on this subject. Yet, his worth in the eyes of possible readers twenty-five years hence will not be his philosophy; not that, seer-like, he anticipated the drift of posterity; not that he was a voice calling to a weak generation. If this son of Abou Ben Adhem should head the list of his contemporaries, it will be because he too has loved his fellow men and has done them honor in his fashion.

H. W. Puckett

Columbia University

Digitized by Google

BOOKS RECEIVED

De Jonge, Alfred R., *Gottfried Kinkel as Political and Social Thinker.* "Columbia University Germanic Studies." New York: Columbia University Press, 1926.

Franck, Hans, *Minnermann*, Roman. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1926. 520 pp. Bound, M. 8.

Harnack, Adolf von und Lietzmann, Hans, *Karl Holl.* Zwei Gedächtnisreden. Bonn: A. Marcus und E. Weber Verlag, 1926. 20 pp. M. 1.

Heeß, Wilhelm B., *Wilhelm Raabe, Seine Zeit u. s. Berufung.* Berlin-Grunewald: Verlagsanstalt Hermann Klemm, 1926.

Paulsen, Rudolf, *Der Mensch an der Wage.* Leipzig: H. Haessel Verlag, 1926. 242 pp.

Beck, Ernst, *Lautlehre der oberen Markgräfler Mundart.* Halle: Buchhandlung des Waisenhauses, 1926. xx + 282 pp.

Lokotsch, Karl, *Etymologisches Wörterbuch der amerikanischen (indianischen) Wörter im Deutschen.* „Germanistische Bibliothek." IV. Reihe: Wörterbücher. 6. Band. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1926. 72 pp. M. 3.50, bound M. 4.50.

Menzerath, Paul, *Beiheft zur Deutschen Lauttafel.* Bonn: A. Marcus und E. Webers Verlag, 1926. 10 pp. 75 Pf.

Flom, George T., *The Borgarthing Law of the Codex Tunsbergensis.* An old Norwegian Manuscript of 1320–1330. "University of Illinois Studies in Language and Literature," Vol. X, No. 4, 1925. 202 pp. $1.50.

Fischer, Walter, *Amerikanische Prosa vom Bürgerkriege bis auf die Gegenwart.* Leipzig: Verlag von G. B. Teubner, 1926. viii + 256 pp. M. 6.40, bound M. 8.

——, *Festschrift August Sauer zum 70. Geburtstag.* Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1926. 400 pp. M. 14, bound M. 16.

Digitized by Google

THE GERMANIC REVIEW

VOL. II — APRIL 1927 — NO. 2

THE PASSION PLAY OF LUCERNE

A CRITICAL EDITION OF THE FIRST EPISODE

BY M. B. EVANS

THE Passion Play of Lucerne has been strangely neglected by students of the mediaeval drama. Since the publication of Mone's *Schauspiele des Mittelalters*, 1846 (II, 420–422), it has been known what a vast amount of highly important manuscript material is hidden away in the Bürgerbibliothek of Lucerne. Dr. Renward Brandstetter published, to be sure, a number of important articles [1] dealing especially with the *mise-en-scène* of the play. The text itself, however, has remained almost untouched, although without this, much of the critical material is confusing and at times unintelligible.

The summer of 1925 I spent in Lucerne working over the many manuscripts. It was soon evident that it would be practicable to publish a critical edition of the entire Passion, which, because of the amazing amount of detail available, would afford a far more complete and perfect picture of the mediaeval German stage than any we now possess. It is my intention, and in this the library authorities of Lucerne have given their fullest cooperation, to return in the near future to undertake this task, which is no small one. The performance lasted for two days, from six in the morning to six at night, without interruption. In 1583 forty-eight acts or episodes were presented, extending from the Creation of Man to the Third Appearance of Christ after the Resurrection. A complete text would contain about 12,000 verses.

[1] The list is given most conveniently in Rudwin: *A Historical and Bibliographical Survey of the German Religious Drama* (Pittsburgh, 1924), 75 ff.

Digitized by Google

In the meantime the following episode is published as an example of how I desire to present the material and in the hope of receiving suggestions and criticisms.

Eight manuscripts of texts have been preserved, no one of which is complete: one of 1545 (text of the second day's performance); one of 1571 (text of the first day's performance); two of 1583 (both of the first day's performance, but not complete. One has but the introduction to the first episode, the other contains the first ten episodes); one of 1597 (largely for the second day, but not complete); three of 1616 (complete with the exception of the first nine episodes from the Old Testament). The format of all, save that of 1597, which is in folio, is in half or split folio, which is the usual German format for texts actually used in the performance of mediaeval plays.[2]

The following text of the first episode is to be found only in the manuscripts of 1571 and 1583. The manuscript of 1571, containing the complete action of the first day, is the most carefully prepared of all. In it there are but very few corrections. On the other hand, the longer of the two manuscripts of 1583, containing the first ten episodes (Creation to Birth of Christ), is decidedly the most important because of its exceedingly detailed stage directions. The second manuscript of 1583, apparently a later copy of the first, gives only a portion of the first episode. It breaks off at the conclusion of St. Gregory's words, just as the action proper is to begin.

In referring to the manuscripts I have adopted the following abbreviations: B = manuscript of 1571; C = longer manuscript of 1583; D = shorter manuscript of 1583.

No attempt has been made to normalize the text. The few ligatures for the endings *-en* and *-er* have been resolved. The diacritical sign, still used in German script over *u*, i.e., *ŭ*, is

[2] Further details regarding the texts will be reserved for the introduction to the complete edition. This will also contain an historical account of the development of the Passion Play in Lucerne, with special reference to the manifold activities of the *Stadtschreiber* Renward Cysat, under whose direction the performances of 1583 and 1597 were presented; also full details of the initiation and rehearsing of one of these monster civic spectacles of the Middle Ages, a comprehensive treatment of the *mise-en-scène*, a discussion of the sources and the relation of the Lucerne Passion to the other German plays, and finally a brief consideration of the language—*die Luzerner Kanzleisprache.*

Digitized by Google

omitted, as also the various signs over *y* = Middle High German long *i*. M. H. G. *uo* appears as *uo*, though in the manuscripts it is written *û*, i.e., the *o* over the *u*. Where this is omitted in the original, and the omission, especially in the case of the preposition *zuo*, is frequent, it is also omitted in the text as here presented. The punctuation is modernized, but in the use of capitals the practice of the manuscripts is followed. All variants, even of spelling, which might prove of the slightest interest, have been included.

The first scene or episode contains the general introduction and the Creation and Fall of Man.

The *Time* is the Wednesday following Easter Sunday of the year 1583.

The *Place* is the Weinmarkt [3] of Lucerne.

For the occasion the market place has been, however, completely remodelled. The *Theatrum*, or the space within which the greater part of the action takes place, is a quadrangle 40 feet wide at the eastern extremity and 30 at the western, extending from the *Hus zur Sunnen* to the large scaffolding, *Brunnenbrücke*, 32 x 24½ feet, built over the fountain, a distance of between 80 and 100 feet. The stations for the actors, in which they remain during the entire performance, save when actually playing a part, surround the *Theatrum* on all four sides. On the north and south, the long sides of the quadrangle, these stations are separated from the *Theatrum* and from each other by palings some 5 feet high. Each station has a separate entrance to the *Theatrum*. Behind the stations, as also behind the large scaffolding over the fountain, and wherever else practicable, sloping scaffolds have been erected up against the houses surrounding the market place to contain spectators, who also occupy the windows of the upper stories and even the roofs.[4]

[3] At this time the name was *Fischmarkt*. For a reproduction of this, taken from the Martini map of 1597, *vide* the reverse of the reproduction of Cysat's sketch of the stage in Vogt und Koch, *Geschichte der deutschen Literatur*, (1904 [2]) I, opposite p. 256. The square has remained practically unchanged to the present day.

[4] For details with sketches, cf. Brandstetter: *Germania* XXXI, 249 ff., or even better, Brandstetter: "Die Aufführung eines Luzerner Osterspieles," *Der Geschichtsfreund*, xlviii, 279 ff.

Digitized by Google

[Dramatis Personae]

1. **Pater Aeternus**.....*Herr Landt Vogt Niclaus Crus*
Sol haben dz gwonlich Diadema. Schön alltvätterisch graw Lang Har vnd Bart. Den Rychs öpffel In der hand. Er sol bekleit kommen Jn einer Alben vnd darüber ein kostliche Chor Cappen. Ein wyß Ripp Im Ermel.

2. **Vriel**.....*Hans Helmlin*
Der Englen sind 7. Namlich die 4 Ertzengel, die söllend vff dz Kostlichest als möglich Jn Engels Kleidung vnd Zierd, wyss, mitt schönen Haaren, Crütz, bärlin Kräntzen vff dem Houpt, bekleidt vnd angethan sin, vnden an füssen gemalte strumpf mit solen, alls ob sy barfuoss giengen, die doch nit wytt für gangent. Die 4 Ertzengel söllend scepter Jn henden tragen, so sy zethund habent. Vriel sol haben das füwrin oder geflammet schwert. Die andren 3 Engel, Namlich, der erst, der ander, vnd der dritt söllent ouch wol vnd zierlich alls Engel angethan sin. Das die Engell all vmb flugel sehent vnd die nit z groß sygent, sonder ring, gschmydig doch zierlich. Die Engel sond Ir gebürende statur haben, Jn rechter abtheilung. Sy sond millte vnd nit ruhe männische stimmen haben. Sy söllent all deß gesangs bericht sin.

3. **Proclamator**.....*Herr Seckelmeister Jost Holdermeyer*
Sol sin ze Ross. Jn ganzer Rüstung Jn Harnast, darüber den ersten tag ein Wyß, den andern tag ein Rott sydin zerhowen Wapen Röcklin. Ein wyß sammatin paret mit fädren vnd sonst kostlich Jn wyß bekleidt den ersten tag, den andern tag glycher massen doch In rotter farb. Er sol ouch haben beid tag 4 Trabanten, 2 vor vnd 2 nach Ime gande. In glycher farb bekleidt, ouch Jre sammatine paret mit fädern.

4. **Fendrich proclamatoris**.....*Cornel Holdermeyer*
Soll ouch allso beyd tag bekleidt sin wie der proclamator. Er sol ouch haben die zwey Fendlin von daffet gemacht, darinn die mysteria oder zeichen deß Lydens Christi gemalet syent, das ein Wyß den ersten tag, das ander Rot den andern tag. Die laßt der proclamator machen.

Digitized by Google

5. **Schilltknab proclamatoris**.....[?]

Sol ouch dem proclamatori vnd fendrich glych bekleidt sin beid tag. Er sol ouch haben ein Rodellen oder schillt zimlicher grösse, darinn ouch die Zeichen deß Lydens Christi wie In den fendlinen gemalet syen, den ersten tag In wysser, den andern tag Jn Roter feldung, die umbriss aber mitt widerkeerter farb, wyß vnd Root.

6. **Gregorius**.....*Jost Meyer*

Gregorius sol bekleit sin alls ein Bapst. Sy [i.e. *die Leerer*, of whom there were five; in addition to Gregorius also Hieronimus, Ambrosius, Augustinus and Chrysostomus participated] sond ouch haben Jre Crütz vnd stäb Jn henden zetragen, Jeder nach sinem stand. Ouch Jeder ein Buoch vnd ein Knaben, der Ime den stab hallt, wann er reden sol.

7. **Adam**.....*Houptman Ludwig Sagesser*

8. **Eua**.....*Rudolf Enders, grichtschryber*

Adam sol haben ein zimlich Lang har, dz nit graw noch schwartz sye, Ein kurtzen bart, In gstallt eins xxx Järigen Mans. Eua alls ein Jung Wyb mitt schönem Langem offnem wyber har. Beyde sond nacket sin Jn Lybkleidern vber den blossen Lyb. So sy vß dem paradys getriben werdent, sol Adam haben ein howen vs Holtz gemacht on ysen, vnd Eua ein kuncklen. Sy sond ouch haben zwey geflächt, von Loubesten gemacht, Im paradys die scham zu decken.

Schlang.....*Balthasar Holdermeyer*

Alls ein Vierfüssiger gifftiger wurm angethan vnd gerüst, mit Wybischem angsicht vnd stimm, Ein Huben vnd Cron vff dem Houpt.

Rector oder Regens.....*Stadtschryber Renward Cysat*

Sol sin selbander mitt einem tugendlichen Knaben, kostlich bekleidt sines gfallens.

[Special Stations for this Act]

1. **Der Himmel**

Der Himmel sol syn Oben ze oberst deß platzes Erhöcht zwüschen beyden Ergklen deß Huses zu der Sonnen, allso

Digitized by Google

das er die obern fenster deß obern gangs ob den ersten und vndersten fenstern erreiche vnd begryffe, vnd man durch die selben Fenster vß vnd ynkommen möge. Er sol sin 7½ schuch breitt vor vß hin, zu vorderst 11 schuch lang, vnd 8 schuch hoch daselbs, hinden sol er gan bis an das fenster gesims, der boden sol anfahen by dem vndern fenster gsims. Die Leitter zum vff vnd abstygen sol vssenhar angstellt syn gegen der Brotschol gekeert.

Er (i.e. Pater Aeternus) vnd die Engel sollent den Himmel vffrüsten vnd zieren. Ouch sol der Himmel grüst sin mitt einem oberdeckel vnd vmbheng, die man könne fürzühen.

2. Leerer Hof

Der Leerer Hof sol sin zur Lingken hand an dem huß zur Sunnen vnder dem selben vortächlin gegen dem kornmerckt, vnd hallten an der breitte 7 schuch vnd an der Lenge 14 schuch.

3. Adams Grube

Adams erschaffung bschicht vff der brügj by dem brunnen vff dem Loch, da volgendts dz grab Saluatoris Ist. Ein zu gerüster Leim Knollen sol unden vff der brügj ligen da Adam Ist.

Die Brüge vff dem Brunnen sol den gantzen Brunnen bedecken jn die vierig. Die höhe sol sin so hoch der Brunnen Ist vnd noch ein holtz daruff ertragen mag. In die Breitte 24½ schuch, In die Lenge hinderhin 32 schuch. Dise Brüge vff dem Brunnen sol hinden gegen der hohen hindern brügj verwandet sin, deßglychen ouch sonst an den andern sytten unden har vmb den brunnen. Die stägen sol syn 5 schuch breitt, 15 schuch lang, vnden erhöcht mitt einem antritt.

4. Paradys

Vor dem Hus zur Sonnen zur Lingken hand gegen Jörg Kramers Hus. Sol ein yngefaßter garten sin. Sol nit hoch ouch nit gflochten syn, meertheils mit Loub esten oder Tannlinen vmbsteckt sin. Der Boum mitt den öpflen mitten drinn. Die gruob Jm Paradys, darinn Eua verborgen ist, sol syn by dem boum Im paradys.

Digitized by Google

Sy beide [Adam and Eve] sond das Paradys zuo rüsten, ouch den boum mitt den öpfflen mitten Im Paradys. Deßglychen die gruob Im paradys, darinn Eua sol verborgen Ligen, mitt einem Laden bedeckt oder mitt Loubesten.

[Promptly on the stroke of six in the morning the actors start out from tlie *Petri Cappelle*, where they have added the last touches to their costumes and received final admonitions, in long procession, for the most part two by two, on their way to the Weinmarkt.]

So erst man Jn platz kompt, gat Pater aeternus vnd die Engel Jn Himmel. Die v̈brigen personen all deß Spils stellend sich an einem Ring herumb, bis der Proclamator, Fendrich vnd Schilltknab geredt. Alls dann setzt sich ein Jeder an sin ort.[5]

Actus I

Der anfang mitt sampt der erschaffung vnd dem faal desz Menschen

So erst man Jnn platz kompt, gat Pater aeternus mitt den Englen Jn Himmel, darnach fahend die Engel an zuo Singen *Silete* oder *Antiphonam de Sancta Trinitate*, und blaßt man die Harsthorn zum dritten mal, demnach blasend die Trommeter Herrlich vff. Dannethin fahent die Personen an, reden Wie volgt:

Schilltknab proclamatoris

Schwygent vnd Losent allesanndt,
Damitt man kom zum anefang.

S. D. 1 f. *gat . . . darnach* only in C, in which it is written in over the first line. *demnach . . . vff*, also inserted in C on the left. B has none of these additions. *Dannethin . . . Schilltknab proclamatoris* is the version of D. C reads: daruff facht deß proclamatoris Fendrich an vnd redt wie vollget. But on the reverse of the preceding leaf is added: *Schilltknab proclamatoris zum anfang. vor allen. Er gat vor dem Fendrich har*, followed by the couplet as given. That is, the rôle of the Schilltknab proclamatoris was added after C was written. Brandstetter, *Regens*, etc., p. 20, asserts that the couplet was inserted for the performance of 1597. MS. C is the basic text for this scene, B and D were compared for variants.

[5] It is scarcely necessary to add that this arrangement of *dramatis personae* and stage is not given in any one of the manuscripts but has been brought together from the technical material in the Bürgerbibliothek of Lucerne and compared with and complemented from the articles of Brandstetter.

Digitized by Google

Fendrich (gat vor dem proclamator har)

Nun merckend vff, Jr frowen vnd man,
Was v̈ch min Herr würdt zeigen an.
Der selbig mir zu diser stund
Gebütt, zethuond vch allen kund,
Das Jr da schwygend durch Gottes Eer,
Damitt Jr hörend an syner Leer,
Wie er v̈ch allen wirdt verkünden,
Das Jr v̈ch dester bas vor sünden
Wüssend zehütten frü vnd spaat.
Darumb so schwygend, Jst min Raat,
Dann er v̈ch geben wirdt zverstan
Von Adam dem ersten menschen an
Bis vff die zuokunfftt Jesu Christ,
Wie er vns ztrost mensch worden Jst,
Ouch gstorben, begraben, vnd erstanden.
Darumb nun söllichs Jst vorhanden,
So merckend vff vnd schwygend still
Vnd hörend zuo, das Jst min will.

Proclamator (rytt ein wenig am platz herumb, zücht den Helm ab, kert sich gegem Himmel vnd sagt mit entplößtem Houpt:)

Allmechttiger Gott, Herr Jesu Christ,
Der du on anfang gsin vnd bist,
Himmell vnd erden beschaffen hast,
Dem firmamentt gegeben glast,
Verlych vnnß wyßheitt, krafftt vnd stüwr.
Enttzünd in vnß diner liebe füwr,
Vnd schick vnß diner gnaden flammen.
Die deß begerend, sprechend Amen!
Jr aller liebsten kind Jnn Gott,
Frowen vnd man Jnn diser rott,
Rych vnd arm, Jung vnd alltt,
hiemitt Jr sygend vom Adell oder gwalltt,
setzt er Ein yeder genemptt Jn sinem staat:
wider Gott der Herr vns allen geben hatt
vff Die zehen gebott darnach zuo läben;
Den grechtten die ewig fröwd zuo geben,

S. D. 21. *rytt.* . . . *Houpt* is lacking in B.

vv. 28–29. B leaves space between these verses, v. 29 beginning with large letters.

Digitized by Google

Die synen willen hie vff erden thuon,
Denen gibt Jesus die ewig suon,
Durch den wir hütt versamlett sind.
Derhalb vernemend, lieben Kind:
Vch zeigtt man hie In menschen natur
Voll andachts manche schöne figur,
Die dann vns armen sündren zgütt
Geschehen sind vß Gottes gmütt,
Darumb er vns hatt sälig gmachtt
Vom faal, darin vns Eua brachtt.
Vnd Gott wil sich noch stätts erbarmen
Vber vnß sünder vnd vil armen,
Wann wir vns selbs zuo hillff ouch kommen,
Alls Jr das hand gar dick vernommen.
Dann so wir wöllend all gelych
Gemeinlich bsitzen das Himmellrych,
So müssend wir voruß die sünd vermyden,
Betrachten das bitter stärben vnd lyden,
Das alles Jesus gelitten hatt
Für vns, Die sünder, durch fallschen Raat
Der Juden, wie der Christlich gloub ertreit.
Die heilig gschrifftt dasselb gar grundtlich seit,
Wie anfangs Gott Adam vnd Eua schuff,
Alls Jr nun hörend nach minem ruoff,
Vnd sähen werden, wie mitt sondrem flyß
Gott vatter sy satztt Inns Paradys,
Vnd wie sy brachend das gebott,
So Jnen gab der ewig Gott.
Darumb sy vß dem Paradyß vertriben,
Wie das Im buoch der gschöpffd beschriben.
Jr werdend sehen, wie volgends ward
Mariae, der reinen Junckfrow zartt,
Der gruoß verkündtt mitt schönen perden,
Dardurch das wortt Gotts mensch wolltt werden,

v. 38 in B reads: *Jesus Mariae sun der ewig Suon* which was first written in C, afterwards a line drawn through the first four words and the text written above as given. D has only the corrected form of C.
v. 43 f. D *sguott* in rhyme with *muott*.
v. 51. B wellend.
v. 67. B and D begin verse with large capitals.
v. 70. B Da durch.

Digitized by Google

Durch den Engell Gabriel, Ich sag;
Wie sy den Gottes sun am wienacht tag
Frü gebar; Joseph Mariam nam;
Wie darnach Jesus Jn Egiptten kam;
Vnd letstlich wie Gott mitt grosser nott
Am Crütz für vns gelitten den Tod.
Darzuo er höchlich da ward geschmächt,
Das er vns armen zuo gnaden brächt.
Darumb bitt Jch mitt wyser Leer,
Das Jr allhie durch gottes Eer
Schwygend, betrachttend sin bitter sterben,
Damitt er vns thet gnad erwärben.
Figürlich mans v̈ch wirdtt gen zverstan,
Was gwalltts die Juden Im habend than,
Nitt wöllen erkennen oder sehen
Die wunderzeichen durch Jnn beschehen
An armen dürfftigen, die er macht gsund
Von kranckheitt vnd gebresten yeder stund,
Vom vßsatz reingett vnd aller nott,
Die gstorbnen vfferwacht vom Tod.
Das alles hallff nütt, der Juden pracht
Gieng für. Jnn fiengends by der nachtt,
Durch die er ouch gemartrett vnd getödtt.
Vmb vnsre schuld leid er diß nödtt,
Alls v̈ch dann allen wol zwüssen Ist,
Das lyden vnsers Herren Jesu Christ.
Darumb ein yedes bett zuo lob vnd Eeren
Inns bitter lyden vnd sterben deß Herren
Ein Pater noster, Aue Maria vnd glouben.
Demnach so wil Ich v̈ch erlouben
Iedem an sinem platz still zestan,
Zuo sehen was Gott zuo lob Ist fürgenon,
V̈ch für zuo halltten. der well vns geben
Nach disem Jammerthal das ewig leben!

Hiemitt so nimpt Jeder sin stand oder platz yn, daruff so redt:

v. 76. B Am Crütz gelitten für vns den Tod.
v. 77. D *da* precedes *höchlich*.
v. 81. B & D after *Schwygend* comma. B stärben.
v. 90. D vfferweckt.
v. 94. B vnsere, D vnser.
v. 97. B bätt.
v. 103. B & D after *halltten* /.

Digitized by Google

Gregorius

Enmitten Im platz

Stat Jn einem sonderbaren harzuo gerüsten Canzel oder stand, Wol oben har vnder dem Paradys gestellt. Den tragt man fürher so offt ein Leerer reden sol, dann die Leerer gand nit am platz vmbher.

[Gregorius announces the creation of man and the world "vß nütt," and the fall of the devils. Then follows a description of the six days of creation, according to Genesis, and the story of Adam and Eve in the Garden. In all 190 verses.

Opposite vv. 12 & 13 is the marginal note: Heiss patrem aeternum sich rüsten.

Opposite vv. 26–24 from end: Pater aeternus facht Jetz an abhin gan vff die Prügj zum Brunnen.

At the end: Heiß d schlang vnd Euam sich rüsten.

Adam ligt verborgen vnder der Brugj vff dem brunnen. Eua ligt verborgen oben Im paradys In einer gruoben. Die schlang halt sich Im ölberg verborgen bis vff Ir zyt.]

Pater aeternus komptt vff die brügj Vff dem Brunnen, da Adam vnden verborgen ligt. Das ist Jn dem Loch, da harnach das grab Salvatoris Ist. Sol mitt Loub oder Tannesten verdeckt vnd daby der Leim klotz gerüst sin.

Pater Aeternus

sicht obsich vnd vmbsicht sich, alls ob er zu der Wellt redte, vnd sagt:

Höre alle erden wytt vnd breitt,
Allmechttig sind wir von ewigkeitt,
Güttig, gwallttig, starck vnd bhend.
Wir sind on anfang vnd hand kein end.
Vß vnser allmechtigkeitt wir hand
Gewalltt aller Ding on wider stand.
Darumb merckend, was vnser red bedütt:
Vß vnser gottheitt kraffit hand wir vß nütt
Himmel vnd erden bschaffen vnd gmachtt.

S. D. B Demnach staat S. Gregorius vff, gat enmitten Jn platz vnd redt.

S. D. v. 1. The first *S. D.* originally read: Pater aeternus komptt vff die brügj da Adam vnden verborgen ligt. Es soll ouch der Leimklotz gerüst sin. This agrees with B save that B reads l. 1 *prügi* and l. 2 *vnder*.

v. 3. B Güttig, gwallttig; i.e., inserts commas.

Digitized by Google

Am ersten Tag geordnett tag vnd nacht,
Am andren tag bestätt das firmament,
Demnach Wasser vnd erden, so wydt das lendt,
Am vierdtten das gstirn, ouch Sonn vnd mon,
Fisch vnd vögell am fünfftten, Jr sond verstan,
Am sechsten all Creaturen vnd Thier gestalltt—
Das hand wir allso geschöpffett alls—
Den sibenden tag zuo ruow erkanntt,
Geheilgett vnd den Sabath gnantt.
So nun volbrachtt sind all diß sachen,
Wellend wir ouch ein menschen machen,
Der herschen sol, was vff erden lebtt,
Schwümptt, loufftt, krücht, vnd in lüfftten schwebtt.
Das thund wir vß vnserm eignen gwalltt.
Der selb nach vnser bildttnuß vnd gstalltt
Allhie von vnß soll bschaffen werden
Vß siner rechtten muotter, der erden.

Mit disen Worten nimptt Gott Vatter den Erdklotz Jn die hand, thuott alls ob er Inne formierte, vnd soll Adam daby verborgen ligen. demnach soll Gott Vatter vff den Erdklotzen blasen, ergryfftt damitt den verborgnen Adam by der hand, zücht Jn herfür. So sichtt Adam vmb sich alls einer, so vß einem schlaff erwacht. so redtt:

Pater Aeternus

zu Adam

Adam nun wachs vnd meere dich!
Du solltt erfüllen das erdterich,
Darüber solltt du ouch sin ein Herr,
Vnd vber alles, das Im Meer
Oder glychwol vff dem erdtrich läbtt,
Samptt dem, so Jn den lüfftten schwäbtt,
Ouch alle krütter hand wir geben,
Dir vnd ouch dem vych zuo leben,
Ein yedes nach siner artt vnd gschlecht,
Die solltt du niessen vnd bruchen recht.

v. 18. *gnantt* indistinct, could also be *gnomtt*. B reads *gnandt*.
v. 23. B thuond.

S. D. v. 27. C originally read: Nun nimptt Gott Vatter den Erdklotz vnd formiertt Inn, vnd . . . blasen, gryfftt damitt den verborgnen Adam an, zücht. . . . B agrees with the original form, save in minor details.

Digitized by Google

Pater aeternuß nimptt den Adam by der hand, fürtt Inn Ins Paradys haruff vnd redtt:

Pater Aeternus
zuo Adam

Adam, wir befellhend dir mitt flyß
Zuo buwen vnd hütten deß Paradyß,
Ouch sagen wir dir, das du nun sott
Gar trüwlich halltten vnser gebott,
Vnd sonderlich deß nitt vergessen:
Zeigt uff Von diß holltzs fruchtt solltt du nitt essen.
den boum Dann thuost du diß gebott nitt halltten,
So wirdtt der ewig Tod din walltten.
Verlürst ouch vnser hulld zu stund,
Nimpst du die fruchtt in dinen mund.

Adam
falltt nider vff d knüw vnd redt:

O Herr, min Gott, Jch loben dich,
Das du vß äschen vnd erdterich
Mich dir gelych gebildett hast.
Din pott, Herr, wil ich halltten fast.

Pater aeternus blaßt den Adam an, so sinckt er nider vff ein sytten, keert den ruggken gegen dem paradys, thut alls ob er entschlaffe. das bschicht an dem ort, da Eua Jn Irem gemachten Hol verborgen Ligt. Es sol ouch pater aeternus Jm Ermel ein gerüstes Ripp haben. dann so keert sich Pater aeternus wider gegem Volck vnd redt:

Pater Aeternus

Es Jst nitt gutt nach vnser mein,
Das der mensch nun sölle syn allein.

S. D. v. 37. C originally read: Pater aeternuß nimpt den Adam, fürtt Inn Ins Paradys vnd redtt. B coincides with this except the end which runs: vnd spricht daruff.

v. 37. B dir befelhend wir.

S. D. 51. *haben*, l. 5, indistinct, written over an original *ligen*. The sentence first read: Es sol ouch daselbs, da Adam ligt, hinden har ein gerüstes Ripp ligen. This *S. D.* caused much difficulty. It originally ran in *C*, as also in *B:*

Nun blaßt Pater aeternus den Adam an, so sinckttt er nider, alls ob er entschlaffe. Dann so nimptt pater aeternus ein Ripp vß Adams sytten mitt söllchen wortten:

Additions and corrections were then written in on the left margin and between the lines. Finally the entire S. D. was crossed out and rewritten as given above.

v. 51. B guott.

Digitized by Google

Wir wend Jm ein gehillffen machen,
Der Jm bystand In allen sachen.

Mit disen Worten duckt sich Pater aeternus, nimpt das Ripp herfür, thut alls ob er etwas daruß formiere; bald vnversehendlich erwütscht Er Euam verborgenlich by der Hand, zücht sy by Adams sytten haruff, alls ob er sy vß der sytten vnd Ripp erschaffen hette, Weckt dann den Adamen vff vnd sagt:

Pater Aeternus
zuo Adam

Erwach Adam vnd vns verstand:
Wir dir ein ghillffen bschaffen hand,
Der solltt du dich gebruchen rechtt,
Damitt gmeert werd das menschlich gschlecht.

Adam stat vff, alls vß einem schlaff, Pater aeternus stellt sich Jn die mitte zwüschen Adam vnd Eua, gibt Inen die hend zu samen vnd sagt:

Pater Aeternus
zuo Adam

Adam wir gebend dir diß wyb,
Jr sind zwo seelen vnd ein lyb.

Adam nimptt Euam züchtigklich an arm vnd redtt daruff:

Adam
zuo Eua

Diß jst min eigen fleisch vnd bein,
Vnd heißt nun mennin, alls Ich mein,
Wann sy Ist gnommen von dem man.
Wir sond ein andren nitt verlan,
Das mine nachkommen ouch thuon werden:
Ee vatter vnd muotter verlan vff erden
Vnd volgen ein andren, mann vnd wyb,
Die wyl es zwey sind in einem lyb.

Heiß d schlang sich vff den Boum rüsten. Sy sol Jm Ölberg oder Im gstrüpp daselbs verborgen sin.

S. D. v. 55. Here also many corrections were inserted. It will suffice to give the original form of C: Pater aeternus nimptt nun das ripp, formiertt Euam vnd redtt.

S. D. v. 58. B werd gmeert.
v. 59. After *schlaff*, C originally read: dann redt Pater aeternus.
v. 62. B Mannin.

Digitized by Google

Pater Aeternus
zuo Adam vnd Euam

Wir hand v̈ch geben ein gebott,
Das hallttend styff, redtt v̈wer gott:
Von andren früchtten Jr mögend essen,
On allein flyssig sond Jr ermessen,
Das v̈wer keins von disem boum versuoch,
Jr fielend sonst in ewigen fluoch.

Pater aeternus gat hiemitt hinweg durch das Paradys hinder dem Ölberg herumb, Kompt dann oben durchin wider zuhar. darzwüschen so kompt die schlang vff den boum vnd redtt zuo Eua:

Schlang
zuo Eua

Warumb hatt v̈ch Gott der Herr verbotten,
Das Jr nitt aller früchtten essen sotten?

Eua
antwort

Wir sind so kluog, mechtig vnd stoltz
Zuo essen von eim yeden holtz.
Allein diß verbott vns gott mitt flyß,
Der frucht Jnmitten Im paradys
Nitt zuo essen, dardurch wir villicht
Sturbend vnd fielend Jn gottes gricht.

Schlang
zuo Eua

Ach nein, Jr sterbend warlich nitt,
Darumb wil Jch v̈ch machen quitt.
Nun nemend miner rede war:
Die selb fruchtt v̈wer d weders spar,
Dann so bald Jr versuochend die,
Sond Jr mir frölich glouben hie,
Jr wüssend dann das böß vnd guott,

v. 76. B aller früchtt.
v. 81. B *essen*, i.e. inserts comma.
v. 86. B wäders.

Digitized by Google

Den götten glych In v̈werm muott,
Vnd sind v̈ch die sinn gantz vffgethan.
Die warheitt Jch v̈ch wüssen Lan.

Eua bricht ein Öpfel ab. Eua gat zum Baum, bricht ein Öpfell ab, vnd bißt darin, vnd büttet dann dem Adam ouch, mitt disen wortten:

Eua
zuo Adam

Adam, lieber, versuoch die spys,
Nitt besser Ists Im paradys.

Adam
antwort

Nein, Männin, wir brächend das gebott,
So vns erst gab vnser Herr vnd gott.

Eua
zuo Adam

Adam, Lieber, söllche red thuo stillen!
Adam nimpt Iro den öpfel ab. Iß doch deß öpffells vmb minentwillen.
Es Ist doch nütt, das Jch vnderließ,
Adam, so din mund mich das hieß.

Adam nimpt Jro den öpffel ab, Jßt; so er gessen hatt, vnd sichtt das er nackend Ist, erschrickt er vnd sprichtt zuo Eua:

Adam
zuo Eua

Winck dem Patri aeterno wider zuohar Männin, Jch fürcht wir sigend trogen,
Der schlang hab vns da angelogen.
Wann kan ich mich Jetz selbs verstan,
So sind wir nackend vnd hand nütt an.
Nun hatt vns doch gott selbs gebetten,
Das wir nitt sollttend v̈bertretten.

Eua vmbsichtt sich erschrockenlich vnd sprichtt zuo Adam:

v. 90. B v̈wrem.
S. D. v. 93. B *allso sprechende* instead of *mitt disen wortten*.
B *Baum*, i.e. inserts comma.
S. D. v. 101. B Adam nimpt Jr den öpffel ab, Jßt vnd sichtt, das er nackend vnd spricht zuo Eua.
v. 102. B also reads *Der schlang*.
v. 104. B nackett.
v. 106. B söllttend.

Digitized by Google

Eua
zuo Adam

Brich ab von disem fygenstamm
Die äst, so deckend wir die scham.
Wir stand hie bloß vnd nacket gar,
Deß hab Ich vor nitt gnommen war.

Mitt disen Wortten flechtend sy Est zuo samen. da mögent sy wol vorhin etwas geflächts gerüst haben vnd thuonds für d scham, vnd verbergent sich Ins gestüd. In dem so kompt Pater aeternus vnd rüfft:

Pater Aeternus
Zu Adam

Adam wo bist? komm fürhar schier!
D männin solltt bringen ouch mitt dier.

Adam kompt fürhar erschrockenlich, falltt vff d knüw, vnd redt (Eua volgt Im nach, mitt schrecken vnd zu samen gelegten henden):

Adam
antwort

O Herr, min red allso vernimm:
Jch hab gehörtt din wortt vnd stimm,
Mich verborgen vnd fast gefürchtet das,
Darumb Herr, das Jch gar nacket was.

Pater Aeternus
zuo Adam

Warby hast du dich nackett gsähen?
Allein Jst das darumb beschehen,
Das du versuochtt hast von der spys,
So wir dir verbotten Im paradys.

v. 108. B Est . . . schamm.
v. 108 ff. B has a marginal note which first stood in C and was then crossed out: Adam vnd Eua verbergend sich.
S. D. v. 111. C read originally, B agreeing except in minor details: Sy flechtend Est zuo sammen vnd thuonds für d scham, so kompt Pater aeternus. Sy aber verbergend sich, so redt.
v. 112. B also reads *dier*.
S. D. v. 113. B *erschrockenlich fürhar* and inserts *nider* before vff. *Eua . . . henden* is addition of C.
v. 114. B Ich han.
v. 117. B gsehen.

Digitized by Google

Adam
antwort

D männin, so du mir gabst zum gsellen,
Herr, die hatt es allso gwellen.

Pater Aeternus
Zuo Eua

Männin, warumb hast du das than?
Du hettest das billich vnderwegen glan.
Wyl diß allso war vnser verbott,
Sollttest han ghorsamett vns, dim Gott.

Eua
antwort erschrockenlich

Herr, die schlang hatt mich betrogen
Vnd mich von dinem pott gezogen.
So bald Ich dise spys genoß,
Sach Ich vns beide gentzlich bloß.

Pater aeternus keert sich gegen der Schlangen vnd redtt:

Pater Aeternus
zur schlang

Darumb das du diß hast gethan,
Sol diser fluoch Jetz vber dich gan:
Vnder den gschöpfftten allen vff erden
Din gang vff diner brust sol werden,
Schlang Für din spyß solltt du erdtrich etzen.
Jnd Hell, Zwüschen wyb vnd dir wir setzen,
krücht Vnd vwer beider samen, vyendtschafftt.
vff allen Sy wirdtt zerknittschen dim kopff sin krafftt.
vieren Heimlich nyd wirst du ouch tragen
darvon. Jrem fuoß tritt by dinen tagen.

v. 124. B Du hett ist billich das vnder Lan.
v. 128. B gbott.
S. D. v. 131. B kert sich zuo der schlangen.
v. 135 ff. B Marginal note: Schlang in dhell.
v. 137. B beder.
v. 140. B fuossetritt.

Digitized by Google

Pater Aeternus

zuo Eua

Wir meerend dir Jamer In dinem hertzen,
Zuo gebären din kind mitt grossem schmertzen,
Vnd setzend dich vndern gwalltt dem man,
Zuo ewigen Zytten Im sin vnderthan.

Heiß Vriel die fäl bringen. die sind gemacht vß geharen Kalber oder schaff fälen glych wie Röcklin, das man daryn schlieffen könne.

Pater Aeternus

Zuo Adam

Vnnser red du, Adam, wol vernimm:
Darumb das du s wybs raat vnd stimm
Hast gfolgett vnd brochen vnser gbott,
So hör, was du darumb haben sott:
Nun sig verfluochtt das erdterich
In dinen wercken ewigklich,
Darumb das d vnser gbott versessen,
Solltt du von diner arbeitt essen.
Tistell vnd dörn die Erd wirt geben,
Von Jren krütteren muost du gleben,
Im schweiß dins angsichts nüß din brott,
So lang bis dich hinnimptt der Tod,
Vnd dich macht wider z äschen vnd stoub
Im erdtrich, daruß dann kon bist, vns geloub.

Vriel sol Jetz mit den fälen hinder Gott dem vatter stan

Pater aeternus sicht Ietz nebent sich, so Jst der Engel Vriel da mitt den fälen. Pater aeternus nimpt Ims ab, Legt Inen beiden, Iedem eins an vnd sagt zuo Inen:

Pater Aeternus

zu Jnen beiden

Merck, Adam, was nun diß bedütt:
Die röck sind gmachtt von Thieren hütt,
Die legg nun du vnd d männin an,
Wyl Jr nitt sind gsin vnderthan,
Sunder vermeintt vns z werden glych,
Zu wüssen guotts vnd böß dessglich.

Pater aeternus leitt Jnen die fäl an; die söllend zu gürtet sin Jn der Weiche mitt band von schaff hut.

v. 141. B Jammer . . . dim.

S. D. v. 159. C originally read: Vriel treit Gott dem vatter die fäl nach, so redt pater aeternus. In B this *S. D.* stands under the following Pater Aeternus.

Digitized by Google

Darumb Jr werdend vßgetriben,
Sonst wärend Jr ewig hierinn beliben.

Sich, das Vriels schwert gerüst sye.

Adam
falltt vff d knüw, hebtt
d hend vff vnd redt erschrocken
zuo Gott. Eua knüwt ouch nider.

Min Gott vnd Herr, Lass ab din zorn vß krafftt.
Vns wer doch weger nie geschafftt,
Dann Jetz das paradys z verlieren.
Laß blyben vns, wir wellends zieren.

Eua
erschrocken zu Gott

Ach Her, min got, erbarm dich min!
Jch han zerbrochen das botte din.
Doch bin Jch din gschöpft, min her vnd gott,
Verschik vns nit jn ewige nott.

Heißt Vriel das schwärt gerüst haben.

Pater Aeternus
zuo Vriel

Vriel, nims schwertt vnd bruch din flyß,
Tryb sy schnell vss vom paradys.
Sy möchtend Jnen selbs vrsach geben,
Das sy ouch ewig blibend leben,
So sy sich von dem holtz essend satt,
Daran das ewig leben stat.

Hiemitt gat pater aeternus wider zuo Himmel.

v. 160 ff. Marginal note reads in B: Pater aeternus nimpt die fäl vnd leits inen beiden an.
v. 164. *guotts* blotted in C, the word taken from B.
v. 166. B werend.
S. D. v. 167. B *sprícht* instead of *redt*. What follows is addition of C.
v. 169. B yetz.
v. 170. B bliben.
vv. 171–174 not contained in B; written at the bottom of the page in C by a different hand.
v. 177. B Jn selber.
v. 179. B sadt.
v. 180. B läben stadt.

Digitized by Google

Vriel

mitt dem schwertt zuo Adam vnd Eua
Wychend vß! das hatt befolen Gott.
Jr hand zerbrochen sin gebott,
Dardurch den menschen bracht In leid,
Beroubtt der fröwd vnd säligkeitt.
Ẅwer nachkommen, wie Jr dessglych,
Stätts müssend buwen das erdterich,
Wie ẅch das Gott vor geoffnett hatt,
Darumb thuond disen wortten statt.
Mitt weltzendem schwertt hatts Gott versehen,
So füwrin Ist, damitt nitt möge bschehen
Der glychen faal durch vnghorsamkeitt.
Vernemend das, wie Ich ẅch bscheid,
Das Jr old ẅwer nachkommen d hend
Nitt anlegttend an die ortt vnd end,
So gott mißfellig vnd one zucht,
Ouch nemend deß ewigen lebens frucht.

Vriel bewegt das schwärt. Sy schmuckend sich, fahend an gan algemach, sähent offt hinder sich.

Allso gand vnd flüchend Adam vnd Eua mitteinandren vom Paradys mitt kläglichem leid vnd gebärden, vnd redt Adam zuo Eua vßerhalb dem Paradys:
(Vriel stelt sich mitt dem schwert mitten für das Paradys, bis das Jheronimus vßgeredt hatt.)

Adam

Zuo Eua

Eua, ein Muotter aller lebenden,
Nun komm, wir münd wol hie vrloub nän.
Du hast vns bracht In dise nott.
Wäger wär vns, wir wärend Tod,
Dann das wir vns so sur münd bgan.
Das hast du mitt dinem essen than.
Wie wol Jch daran ouch schuldig bin,
Jch solltt dir gebrochen han din sinn.

v. 181. B *vß*, (i.e. inserts comma). . . . *befolhen*.
v. 191. B Derglichen fal.
S. D. v. 197. C originally read: Allso gand Adam vnd Eua mitteinandren vom Paradys vnd redt Adam zuo Eua vßerhalb dem Paradys. With this agrees B save that *spricht* stands instead of *redt*.
v. 198. B kumm wir müssend . . . nen.
v. 200. B todt.

Digitized by Google

Ach Eua, nun walltt rechtt vnser Gott,
Wir münd thuon nach dess Engells pott.

Eua

antwort

Hertz liebster gmahel, es Ist mir leid,
Hab Jch vnß brachtt Jn trurigkeitt.
Ach, das muoß Jch zwar wol büssen yn,
Darzuo glych alle nachkommen min,
Vnd wirdt erfülltt mitt wee vnd schmertz
Vmb diß min schuld mengs muotter hertz.
Die buoß wir schwarlich müssend han,
V̈ch mannen ewig sin vnderthan.
Darumb, min Adam, verzych duo mir.
Gar frünttlich wil Ich sin by dir,
Wann Gott nam mich nitt, gmahel min,
Vß dinen füssen, din fuoßwüsch z syn,
Ouch nitt vß diner scheittel, wirdtt gloubtt,
Das Jch v̈ber dich solltt sin das houptt,
Sonder vß diner sytten, das Jch
Allzytt Im Mittell solltt trösten dich,
Dir ghorsam sin vnd vnder than,
Wie Ich vor ouch gemeldett han.

Sy setzend sich ein wenig zuosamen vßerhalb dem paradys, bis das Jheronimus vßgeredt hatt. Hiemitt kommend sy beide hinweg, Lassend sich nit meer sehen.

Heiß Cayn vnd Abel sich rüsten

Opfer Tisch rüsten.

v. 214. B sin ewig.
v. 215. *min* indistinct, taken from B. B du.
v. 218. B z sin.
v. 222. B sölltt.
S. D. v. 224. B In the directions for the following episode: Cain.

Notes

P. 96, l. 2. dz, das. Abbreviations of the definite article are very frequent.
l. 4. Alben, weißes Chorhemd der Geistlichen.
l. 5. Chor Cappen, Chormantel.
l. 9. bärlin. Cf. MHG berlin, *pearl*.
l. 12. die . . . gangent, possibly "without the long pointed toes of the period," but the interpretation is doubtful.

Digitized by Google

P. 96, l. 17. z, zu. The more usual spelling is zuo, but the word appears frequently as zu, ze, or as here abbreviated to z. At times it is attached to the following word as a proclitic, cf. zethund, l. 13.

l. 18. sygent, seien.

l. 18. ring, leicht beweglich, *or possibly* klein, leicht.

l. 19. sond, sollen.

l. 19. In rechter abtheilung, i.e., the groups shall present a symmetrical appearance.

l. 25. zerhowen, "geschlitzt, so daß das bunte Unterfutter durch die Öffnung herausscheint oder hervorsteht." Wapen Röcklin, *herald's tabard.*

l. 26. fädren, cf. fädern, l. 30.

l. 34. die mysteria oder zeichen deß Lydens Christi, the instruments of torture, as cross, crown of thorns, etc.

l. 36. i.e., the banner is to be furnished by the proclamator.

P. 97, l. 3. Rodellen, cf. Brandstetter, *Germania* XXX, 326, footnote: Italian *Rotella*, runder Schild.

l. 17. grichtschryber, Gerichtschreiber. The e of the prefix ge- (less frequently in the case of be-) is often dropped.

l. 21. nacket—Jn Lybkleidern, i.e., in fleshings.

l. 29. Huben, i.e., Haube, Kopfbedeckung der Frauen.

l. 32. selbander, himself the second, i.e., *with one assistant.*

l. 33. sines gfallens, *as he will*, no prescribed costume.

l. 36. Ergklen. These oriels, so prominent in Cysat's sketch, have long since disappeared.

P. 98, l. 4. schuch, i.e., Fuß, 30 cm, at least very approximately. Cf. Brandstetter, *Germania*, XXXI, 249. For an apparent discrepancy as to the height of Heaven above the Theatrum, *ibid.*, p. 262.

l. 8. Brotschol, "öffentliche Verkaufsstelle der Bäcker." This arched passage is still in use.

l. 9 ff. The city fathers erected at public expense the larger pieces of the stage, but it is evident from this and later passages that the decorations and smaller stage properties were furnished by the actors of a given group.

l. 11. oberdeckel, Baldachin. vmbheng: regarding the use of curtains on the Mediaeval German stage, cf. *Modern Language Review*, XV, 290, note 1.

l. 13. Leerer, Lehrer, i.e., Church Fathers.

l. 15. vortächlin. Apparently the south oriel of the *Hus zur Sunnen* is here meant.

l. 20. *ds grab Saluatoris* is clearly marked on Cysat's sketch for the performance of the second day, at the mid-front of the scaffolding over the fountain.

l. 21. Leim Knollen. The purpose of this lump of clay is very apparent from the text.

l. 24. jn die vierig. Cf. *Schweizerisches Idiotikon*, I, 924, under Vieri: I[a]d' V., ins Geviert. It is used here in the sense of "in the form of a rectangle."

l. 25. vnd noch ein holtz daruff ertragen mag, (?). There seems little point to the apparently obvious interpretation: "and is capable of bearing still another beam or board upon it."

l. 28. verwandet. Cf. Fischer, *Schwäbisches Wörterbuch*, II, 1400, "mit einer (Bretter-) Wand versehen." The scaffolding over the fountain is to

Digitized by Google

be walled off by boards from the high scaffolding (der hohen hindern brügj) built for the accomodation of the spectators back of the fountain and occupying a goodly portion of the western end of the square.

P. 98, l. 30. stägen, i.e. the steps leading from the *Theatrum* up onto the *Brunnenbrücke*.

l. 31. antritt, Antritt der Treppe, Vorstufe.

l. 36. *Tannlinen*, small fir-trees or branches.

P. 99, l. 8. procession. Two of the principal characters, Adam and Eve, do not participate in the procession. The reason is obvious; they had not yet been created. Their absence is, however, very definitely accounted for: Sy zühent nit yn vff den platz, sonder deß morgens frü, ee das man vff zücht, verbergend sy sich Jn Jre ort, Eua Jn die gruob Im paradys vnd Adam vnder der brügj by dem brunne, an dem ort da volgends der Saluator begraben wurdt. The case of the *Schlang* is not so definite. For the performance of 1597 we are told: Sy züchtt nit yn vff den platz sonder verbirgt sich morgens frü Jn den ölberg, bis es an sy kompt ze reden. For 1583 is noted, however: Die Schlang sol Im vff zug den ersten tag vffrecht gan; but other notes, which I cannot date leave the question undecided.

l. 8. two by two. Cysat noted down for the first day: personen deß spils on die spillüt 220, glid 107; for the second day: personen 187, glid 83.

l. 10. Jn platz: as frequently *Jn* is contraction of *in den*.

P. 99, Actus I. The heading is taken from the 1597 "Abtheilung des Osterspils von Actu zu Actu."

1, *S. D.* Silete, i.e., the summons to silence. A more complete form runs: Silete; silete; Silentium habete. Cf. also Heinzel, *Beschreibung des geistlichen Schauspiels* (1898), p. 27.

1, *S. D.* Harsthorn, Kriegshorn, Kriegstrompete.

1. Losent, aufhorchen.

P. 100, 10. dester bas, desto besser.

21, *S. D.* gegem Himmel, i.e., gegen dem Himmel. As in Middle High German, *gegen* is still regularly construed with the dative.

21 ff. Cf. Duriez, *La théologie dans le drame religieux en Allemagne au moyen âge* (1914), 15.

24. glast, blendender Glanz.

25. stüwr, Steuer, i.e., Unterstützung.

32. gwalltt (masc.), Macht, Herrschaft.

33. Each and every one named according to his station.

35. marginal note. Cf. v. 21, *S. D.*, mit entplößtem Houpt.

P. 101, 38. suon, Ruhe, Frieden.

42. figur, dramatische Szene. Cf. Wackernell, *Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol*, "Glossar," 531.

57. der Christlich gloub, das Credo. ertreit, beweist (Cf. Goetze, *Frühneuhochdeutsches Glossar* under *ertragen*, to which Professor E. C. Roedder, University of Wisconsin, called my attention).

60. nach minem ruoff, nach meinen Worten.

66. buoch der gschöpffd, Genesis.

69. perden, Gebärden.

P. 102, 73. Joseph Mariam nam, supply *wie* before *Joseph*. Chronologically this half line precedes 72.

Digitized by Google

P. 102, 83. Figürlich, durch dramatische Szenen.
88. yeder stund, jedesmal.
91 f. der Juden pracht Gieng für, die Aufregung, das laute, lärmende Treiben der Juden ging vor sich, i.e., *advanced, increased.*
92. Jnn fiengends, Ihn fingen sie. This pronoun frequently appears as enclitic.
98. Inns, wegen des.
102 f. Ist fürgenon, v̊ch für zuo hallten, ist vorgenommen worden, euch zu zeigen.

P. 103, *S. D.* Enmitten Im platz. This is no longer valid, but was evidently carried over from the earlier texts, cf. the version of B in the variants. Wol oben har vnder dem Paradys, I would interpret: "well up on the (eastern) end of the Theatrum, just below Paradise." The marginal note, "Heiss patrem aeternum sich rüsten," is the first of the frequent notes in the manuscripts inserted by the Regent as a reminder that at this point the character mentioned is to be warned that he is soon to take part in the action and to be ready.
1, *S. D.* sicht, sieht.
8. nütt, nichts.

P. 104, 11. bestätt, cf. MHG. bestaeten, festmachen, festlegen.
12. so wydt das lendt, so weit das reicht (?). Cf. *Schweizerisches Idiotikon*, III, 1308, under lände[n], quotation from J. Murrer, 1559 (in einem Spiel, das einen 2. Tag in Anspruch nimmt): Mit kurzem inhalt ich verkünd, wie hüt zum teil der tag wird enden, dann wir nit wyter mögend lenden. Or, does lendt = Gelände?
20 ff. Cf. Genesis I, 26 & 28.
27, *S. D.* Cf. Genesis II, 7 and Luther's version: Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß.
36. niessen, genießen.

P. 105, 39. sott, sollst.
51, *S. D.* bschicht, geschieht.

P. 106, 59, *S. D.* gibt Inen die hend zu samen, indicating the marriage ceremony. Cf. Racinet, *Le Costume Historique*, IV, plate 215.
61 ff. Cf. Genesis II, 23, especially: haec vocabitur Virago, quoniam de viro sumpta est.
66. Ee, eher, lieber.

P. 107, 72. On allein, ausgenommen daß.
78. holtz, Baum.
82. *Sturbend*, without Umlaut. Cf. Brandstetter, *Die Luzerner Kanzleisprache*, par. 155.
84. "As to that I will reassure you."
86. v̊wer d weders, keines von euch beiden.

P. 108, 100. so, wenn.
101. the marginal note, Winck dem Patri, etc., was inserted solely for the guidance of the Regent.
102. Der schlang, MHG both masc. and fem.
106. v̊bertretten, sich vergehen.

P. 109, 110. *vor*, temporal adverb, *vorhin*.
111, *S. D.* gestüd, cf. Grimm, *Deutsches Wörterbuch* under *Gestäude*.

Digitized by Google

P. 109, 111. schier, bald.
115. fast, sehr.
P. 110, 122. gwellen, gewollt.
124. glan, gelassen.
128. pott, Gebot.
135. etzen, fressen.
138. zerknittschen, zerdrücken, zerquetschen.
139 f. Cf. Genesis III, 15: et tu insidiaberis calcaneo ejus.
P. 111, 145, *S. D.* Kalber oder schaff fälen, i.e., Kalber- oder schaff-fälen. schlieffen, schlüpfen.
146. s wybs, des Weibs.
149 f. Cf. Genesis III, 17: maledicta terra in opere tuo.
151. d, du. versessen, außer Acht gelassen.
155. nüß, genieße.
158. kon, gekommen.
159, *S. D.* Ims, ihm sie.
160 ff. Marginal note. Jn der Weiche, *about the hips.*
P. 112, 167. Marginal note. A nota bene for the Regent.
168. weger, besser.
177. "They might of themselves accomplish."
P. 113, 186. *buwen*, apparently not in the older sense of "inhabit" but equivalent to "till." Cf. Genesis III, 23: ut operaretur terram.
188. thuond . . . statt, obey, comply with. Cf. Fischer, *Schwäbisches Wörterbuch*, 60. Lieferung, Spalte 1652, under Statt: Den . . . Ordenanzen kein St. thuen.
189 f. Mitt weltzendem schwert . . . so fürwrin ist. So, das. Cf. Genesis III, 24: flammeum gladium atque versatilem.
190 f. damitt . . . vnghorsamkeitt, "in order that no similar fall may occur through disobedience."
193–196. Cf. Genesis III, 22: nunc ergo ne forte mittat manum suam, et sumat etiam de ligno vitae.
193. old, oder.
195. So, was. The line is parenthetical.
197, *S. D.* flüchend, fliehen. Jheronimus, Hieronimus, one of the five Church Fathers, who speaks the explanatory prologue of the second episode.
198. nän, nehmen.
201. vns . . . bgan, das Leben führen, uns ernähren.
P. 114, 209. büßen yn, einbüßen.
212. mengs, manches.
213. schwarlich, schmerzlich.
222. Im Mittell, cf. *Schweizerisches Idiotikon*, IV, 561, bescheidenlich etwas tun. That, however, the phrase in its present connection did not also carry with it a secondary connotation would seem almost impossible. On the other hand such an interpretation is quite contrary to the spirit of the text as a whole.
224, *S. D.* The last two sentences are preparatory to the following episode: Die Figur Cayns vnd Abels.

Ohio State University.

Digitized by Google

THE PLACE OF BIOGRAPHY IN GERMAN LITERARY HISTORY: THE PROBLEM

By ROBERT HERNDON FIFE

IT cannot be denied that in the entire field of the historical sciences in Germany the pendulum has for some years been swinging away from the experimental and inductive toward metaphysical and deductive methods. One hundred years ago the speculative view of history growing out of Hegel's historical metaphysics was waging a desperate war with the Romantic conception of history which viewed events as the outgrowth of the spirit of a people, the *Volksgeist* in its organic development.[1] This theory, which owed its origin to Herder and its severest application to Savigny,[2] who sought the foundation of all law

[1] Cf. E. Fueter, *Geschichte der neueren Historiographie* (München, 1911), 418 ff., who gives, however, a very narrow definition of Romantic historiography. He finds the essence of its spirit in its hypostasis of such ideas as *Volkstum*, national law, national art, religious faith, etc. and its development of historical events out of these, and he limits the "Romantic" historians, strictly considered, to a group of political theorists in the train of Edmund Burke (421). Niebuhr, Ranke and their followers he classes as followers of a "philological-critical" method, contrasting Ranke's subordination of nationality to a "European" idea with the narrow and artificial nationalism of the Romanticists (474). As a matter of fact here the development of Romantic historiography went hand in hand with that in literary history and philology. After 1820 German literary interests, as expressed in translations and source studies extended from India (following Friedrich Schlegel and Goethe) to Spain and England (A. W. Schlegel, Tieck, Clemens Brentano) and the Scandinavian North (Fouqué), while the sharpening of philological methods in the use of source material by Ranke, Waitz, Giesebrecht and others has its parallel in the work of the Grimms, Bopp and Diez. In both cases we have to do with an expansion of the program of study as a result of the Revolutionary wars. Hegel is also strongly touched by Romanticism in many aspects of his philosophy of history: the conception of organic development is common to him and to the Romantic writers. Both derived this from Herder, as they did the idea of continual progress toward something better. Hegel's unique position does not consist in these ideas, but in his attempt to bring the stream of events under a dialectical formula. This "spiritualizing" of history—the expression is Fueter's—gives to Hegel's conception the virility which impregnated the historical sciences in Germany and still flows in their blood.

[2] Most definitely in his tractate, "Über den Beruf unsrer Zeit zur Gesetzgebung und Rechtswissenschaft" (1814); cf. Fueter, *op. cit.*, 422; E. Rothäcker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Tübingen, 1920, 53 ff.

Digitized by Google

in popular custom and that of the state in the primitive tribe and family, and who looked upon historical events as a free and yet a necessary part of an organic growth,—this romantic historical theory was opposed by that of the great master of dialectics, who applied the deductive formulas of rationalism to all human institutions. In this conflict between the *Volksgeist* and the *Idee*, between the observation and understanding of history on the one hand and a "constructive" interpretation of history on the other,[3] most of the great historians of the first half of the century in Germany (Ranke, and his immediate followers, Droysen, etc.) ranged themselves in the column of empirical, organic theory.[4] The victory which the followers of this school won was, however, very much like that of a commander who captures a position and hoists his flag only to find trenches and transverses occupied by the soldiers of his opponent. Historical thinking could not shake itself free from the Hegelian *Idee*. The veneration for the primitive inner life of a people, the delight in the irrational and colorful, in the infinitely varied expressions of the elemental and natural in human history bear in themselves a spirit which has a very close resemblance to Hegel's *Weltgeist*. This is evident in the diction of German literary history particularly. When we speak of the "soul" of a people's literature, or of the "idea of freedom" in lyric poetry or of the "spirit of Romanticism," we borrow symbol and to a great extent the underlying concept as well from the speculative philosophy of the early nineteenth century.[5]

It requires no violent application of the Hegelian triad of thesis, antithesis and synthesis to see a welding together of romantic and rational historiography in the political school of German historians after 1870, with its glorification of great men. Hegel looked upon the great individual merely as a device of the Absolute to accomplish its purpose in history;

[3] Cf. Hegel's "Vorrede" to the *Phänomenologie des Geistes*.

[4] Rothäcker, *op. cit.*, 36.

[5] The historical "idea" is of course older than Hegel and a legitimate, although completely rebellious child of the Age of Enlightenment (Fueter, *op. cit.*, 423). It is Hegelian when its concepts become teleological in their nature. No literary historian who examines his own use of such terms as those cited above can deny that he has been breathed upon to some extent by the Hegelian *Weltgeist*.

Digitized by Google

the Romanticists saw in him a flowering of the *Volksgeist*. Neither assigned an important rôle to genius in the determination of history.[6] Two Anglo-Saxons, Carlyle and Emerson, contributed a more powerful conception of the part played by genius in history, and both were certainly of influence on German historiography. In addition, the joy that Germany was at last *making* history brought a political hero-cult into being and this flowed over into all of the historical sciences and gave to German biography a different direction from that prevailing in France and England. From the founding of the new Empire to the end of the century and until the present, German political history has stood in the ban of the biographical cult and the series of great political historians since Ranke: Treitschke, Sybel, Oncken, Marcks, have all placed the great personality in the foreground of historical events.

This tendency was crossed by another and diametrically opposite one, the Positivism of England and France. Buckle's *History of Civilization in England* brought man into subjection to the laws of nature, swept away the distinction between the spiritual and material, denied any freedom to the human will and set up a system in which love depends on the price of grain, suicide on the drift in wages and religion on the uses of the soil.

In Buckle's work [7] and in the sociology of his follower Herbert Spencer, man is but the product of his environment. The influence of these men on German thought is still a field for research; but surface indications are that that of Buckle was great.[8] At the same time Comte and John Stuart Mill reinforced this trend of thought and in literature Taine and George Henry Lewes, John Morley and George Brandes spread a philosophy which delighted to call itself Positivism. In the meantime the detailed study of the natural sciences pushed forward with ever-increasing vigor and soon set its stamp on all the historical sciences and transferred to them its own laws of cause and effect. History writing ceased to be regarded as an art, description took the place of interpretation and explana-

[6] Fueter, *op. cit.*, 418, 432.
[7] *History of Civilisation in England*, I, 121–148; 158–167.
[8] Cf. Rothäcker, *op. cit.*, 190.

Digitized by Google

tion and historians no longer ventured to assign qualitative values to events. The style of Schiller or of Ranke, of Michelet or Macaulay gave place to a simple registration of events viewed in the light of natural laws. The era of splendid biographical sketches, which was a distinction of the old liberal school of historians on both sides of the Atlantic, was followed by a period which began to prophesy "une histoire sans nom." [9]

This evolution which brought French and English and American history under its spell never quite captured German historiography for the reasons pointed out above. Even Karl Lamprecht, who sought to make of history an exact science largely on an economic basis, was not altogether Positivist. For the younger generation in Germany after 1900 a powerful counter-influence arose in Wilhelm Dilthey,[10] who believed that he found in the great individual the greatest reality in history, and sought in his long creative period of four decades to strike a balance between the psychology of the individual and the historical event. Since then, in Germany at least, the attitude toward all of the historical sciences has become more speculative. Building on the work of philosophers like Georg Simmel [11] and historians like Tröltsch,[12] a new school of theorists has arisen which views history as a science with laws peculiar to itself and which seeks, in sharp reaction against Positivist tendencies, to bring all the historical sciences once more within metaphysical

[9] The ideal of the scientific historical style as viewed from an (unconsciously) Positivist angle is well set forth by Fueter in developing an idea of Seignobos: "Es ist kein Grund vorhanden, warum nicht eine einheitliche Darstellung entstehen sollte, die man Darwin's *Abstammung des Menschen* oder Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* zur Seite stellen könnte. Um so weniger, als bereits die bisherige Historiographie Leistungen aufzuweisen hat, die diesem Ziel sehr nahekommen." (*Op. cit.*, 604 f.)

[10] Heinrich Rickert, *Die Philosophie des Lebens* (Tübingen, 1922), 46 ff., gives an extremely enlightening discussion of Dilthey's importance as an historian and at the same time his weakness as a philosopher: "Für Dilthey wird aus der geschichtlichen Welt die Welt überhaupt." To a severe *Systematiker*, Dilthey's fragmentary manner must of course appear highly defective as a basis for a philosophy of history. To the historian of literature just this method is extremely stimulating; cf. especially the section on Hölderlin in *Das Erlebnis und die Dichtung*.

[11] Cf. below, p. 128.

[12] E.g., in "Ethik und Geschichtsphilosophie," a series of three lectures, delivered in London in 1920 and published in *Die Überwindung des Historismus* (Berlin, 1924).

Digitized by Google

categories. Once more one seeks to treat the historical personality or the group of historical events as a totality containing a dynamic force all its own. Once more full emphasis is placed upon the continuity of history.

German literary history has followed, though uncertainly and haltingly, the trend in other fields of historiography. It has been, in turn, political with Gervinus, speculative with Hettner, ethical and critical with Julian Schmidt, Positivist with Scherer and Richard M. Meyer, and again speculative with Scherer's great contemporary Dilthey, only to mention historians who now themselves belong to history. The first to create a really clear-cut method and develop a school was Scherer, whose system drew this character in part from its firm rooting in philology. Scherer devoted his life to the development of the German "idea" in language, poetics and literary history, but he was in the main a Positivist and accepted wholeheartedly the optimistic ideas of the progress of culture peculiar to his contemporaries.

"Denn wir glauben mit Buckle," he declares in his *Geschichte der deutschen Sprache* (1868), "daß der Determinismus, das demokratische Dogma vom unfreien Willen, diese Zentralidee des Protestantismus, der Eckstein aller wahren Erfassung der Geschichte sei. Wir glauben mit Buckle, daß die Ziele der historischen Wissenschaft mit denen der Naturwissenschaften in so fern wesentlich verwandt seien, als wir die Erkenntnis der Geistesmächte suchen, um sie zu beherrschen, wie mit Hilfe der Naturwissenschaften die physischen Kräfte in menschlichen Dienst gezwungen werden."[13]

The reaction against this conception of historical science has been progressive among literary historians: Walzel, with his revival of the Romantic conception of the essential unity of the poet's work; Strich, with his theory of literary history as the history of style; Korff, with his *Ideengeschichte;* Unger, with his conception of literary history as the history of the problem of man's relation to fate, to religion and to nature—all of the pioneer literary historians of recent years, with the exception of Nadler,[14] unite in opposition to the idea that

[13] P. VIII.

[14] His development of literary history from provincial bases cannot altogether free itself from a certain biological Positivism.

Digitized by Google

works of literature can be explained by the facts of environment. Thus far no convincing theory of the science of literary history has been presented. Without attempting a definition of the field, the following theses are advanced as being defensible:

1. The history of literature, like that of the other historical sciences: religion, the state, economics, art, etc., cannot be interpreted through the working of such laws of cause and effect as apply in the physical world. The development of literature is to be explained by the works of literature themselves and not by interpretations from the fields of biology, ethnology, climatology, etc.

2. The basic study of literary history is the individual, not the type. This individual may be the literary personality, the individual work or literary period or some aspect of literary history, such as Enlightenment, Romanticism, Realism, etc. The interrelation between the works of an individual author, or between those of a period or a "movement," is organic and not merely spatial or chronological in character.

3. The literary phenomenon, i.e., literary work or period or "movement," so-called, is unique, in that it has never occurred before and will never occur again. The objective of literary history is to ascertain the permanent and abstract ideas which the phenomenon contains.

What then is the bearing of this on literary biography? Before attempting to answer this question, it is worth while to point out that biography belongs to the field of literary history and not to that of literary criticism, since the distinction between these two sides of the science of literature seems to be frequently overlooked in Germany at the present time. Neither can be said to be independent of the other; but they involve different psychical processes. Literary criticism, it need hardly be remarked, is esthetic and belongs to the domain of taste.[15] It deals with relative artistic values and renders judgment according to criteria which, though variable from generation to generation, may claim at any given period a certain validity. Literary criticism has, of course, its own historiography and has codified its laws in a series of "Poetics" from Scaliger and Opitz and Boileau down. Its field is tangent with that of art

[15] Cf. Sigmund von Lempicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, 6.

Digitized by Google

criticism and its goal in so far the same that it seeks to interpret not so much individuals as types. Literary history, on the other hand, is a specialization from general history and national history. Like all the historical sciences, it involves the time element, and may be tested by the three criteria mentioned above: the unique, one-time character of its phenomena; the individual nature of these; and the continuity of its development. It cannot, of course, free itself altogether from esthetic criteria nor avoid passing judgment on esthetic values, and these esthetic evaluations increase in significance and validity directly as the works of literature increase in number and offer additional bases for comparison within a given period, or roughly speaking, as we descend from the early medieval to modern times. Never at any time have the science of poetry and the history of literature been altogether non-tangent spheres, although at certain times their intersection has been slight. In this connection Lempicki[16] calls attention to the views of French critics of Homer in the seventeenth century, while students of German literature will remember the attitude of Gottsched toward Shakspere and that of Frederick the Great toward the Nibelungen Lied. Really creative historical spirits, like Herder, Hettner and Scherer, have made the science of poetics a help of the first importance for literary history, and really creative critics like Goethe and August Wilhelm Schlegel have passed judgment only after hearing the witnesses of history.

Literary history as distinguished from literary criticism has followed the biographical method ever since St. Jerome wrote his *De viris illustribus* and Diogenes Laertius his *Bíoi Philosophón.* In the biographical catalog as well as in the annalistic form of literary history, biography played its rôle in all literary-historical discussion through the Middle Ages. The Renaissance, which united the various medieval types into a synthetic literary history, fed on a cult of great men and nourished its biographical interest on the fine psychological portraits of Petrarch, applied the biographical method to art history in Vasari's *Lives of the Painters*, and furnished from the first professor of modern

[16] *Op. cit.*, 7.

Digitized by Google

literature the first literary monograph of a biographical character in the *Vita di Dante Aligheri* by Boccaccio. Throughout the seventeenth century biography held its own against the great mass of esthetic works which grew out of the struggle of modern literature against the ancients, and called to its aid philology, born in the modern sense from the Humanists' study of the sources, as a counter-balance against esthetic and psychological theory.

It is not possible at the present time to make any adequate picture of the development of German literary biography since the Renaissance, as the preliminary studies do not yet exist. It is certain, however, that a knowledge of the literary biography of any given period would be of the first importance in understanding its literary works. It is possible to point out some of the aspects of German literary biography at the present time and, without being too categorical, to indicate some of the points of view from which the relation of biography to literary history may be considered.

We have already seen that the rôle played by biography in German literary history in the last quarter of the nineteenth century and immediately thereafter was dictated from two sides: The cult of the great individual, borrowed from political history, and the Positivist philosophy, with its biological, economic and *kulturhistorisch* developments. The former tendency cultivated the idea, so familiar a quarter of a century ago, that the great individual is greater than any of his works and that to know the man is therefore, *a fortiori*, to know his works. The more thoroughly the biography was mastered, the more successfully the corresponding chapter in literary history could be assimilated. Out of such a theory grew works like Hausrath's *Luther* and Bielschowsky's *Goethe*. Out of it grew also the biographical sketches in the literary histories of the school of Scherer and Erich Schmidt or those contained in the introductions to the numerous editions of German classical and nineteenth century authors. Rising and falling in them all is an undertone of lofty pathos, the *Nationalsittliche*, that runs through the works of Haym and Scherer and down to Kühnemann's *Herder* and Herzog's *Kleist*. Our complete detachment from that era makes

Digitized by Google

much of the biography of the period now read like an historical romance. Despite the contempt which two generations of scholars have heaped on Heinrich Düntzer, it must be said that what he offers us on Goethe may lack perspective, but it is at least historical, biographical fact, whereas the contributions of the Bielschowskys to Goethe biography is in the main romance and not always romance adapted for mature minds. Heine and Grillparzer cannot be brought within the *Nationalsittliche*, hence German literary biography in the Positivist epoch passed them both by.

The other source from which literary biography sprang was the Positivist theory that man is the product of his environment. This theory in England and France in the hands of Mill and Taine led to a subordination of the poet personality to political and social influences.[17] In Germany, the land of detailed investigation *par excellence*, it produced and still produces an unending stream of studies of the detailed facts of environment. The poet and his work have been viewed as outgrowths of race and climate, of family inheritance, school and university influences, friends and loves, occupation and pastime. At the intersection of all these *loci* one has sought the *Kern* of the poet, and the transsection of these with lines of literary influence have determined the nature of the poet's work. In philology we had the Positivism of the *Junggrammatiker;* in literary history that of Erich Schmidt and Richard M. Meyer. Scherer, who saw in the great man the essence of his people and the type of his age, hailed in Goethe's *Dichtung und Wahrheit* the demonstration of the laws of causation from which the genius springs. The vivid prose of Scherer and his grandiose conception of literary history as the expression of a national ethos conceal from superficial observation the essentially rationalistic character of his thought. Throughout, his work is compounded of rationalistic elements: literary comparisons and contrasts, anthropogeography, sociology, *Kulturgeschichte*—in other words, it seeks

[17] In such works as Taine's *Histoire de la littérature anglaise* the great personality stands, to be sure in the foreground, but is viewed as the product of *race, milieu* and *moment*. After seeking to deduce the poet as a product of these factors, Taine then not infrequently proceeds to generalize the poet's characteristics as applicable to the whole English people; cf. Fueter, 586.

Digitized by Google

to explain the author and his work by the terms and symbols of physical causation often to the detriment of an appreciation of the unique and individual quality that belongs to every historical phenomenon and forms the center and kernel of every work of art:

> "Encheiresin naturae nennt's die Chemie,
> Spottet ihrer selbst und weiß nicht wie."

The generation brought up on Scherer's *Geschichte der deutschen Literatur* turned finally against a method which sought in this manner to make the *unbegreiflich begreiflich.* Here they followed Dilthey, who, as has been pointed out, sought in the great individual the greatest reality of history. Dilthey also belonged to the biographic era, having begun his literary life with the great work on Schleiermacher and founding his fame as a literary historian most surely on his interpretation of Hölderlin's biography. But that which interests him primarily is the inner psychology of the poet, the problem of the poetic *Erlebnis* and its projection in the work, the interweaving of psychology and event. This indifference to the so-called "facts" of life in favor of the inner experience, this brushing aside of environment as contributing nothing to a knowledge of the artist or his work has become more apparent still in the work of the philosopher Georg Simmel, whose profound studies of Rembrandt and Goethe do not pause an instant on outer life but seek to trace through the art product the productive organism within the artist.

"Die Absicht dieser Schrift," he declares in his introduction to his *Goethe*, "ist weder eine biographische, noch geht sie auf Deutung und Würdigung der Goetheschen Dichtung. Sondern ich frage: was ist der geistige Sinn der Goetheschen Existenz überhaupt?" Unter geistigem Sinn verstehe ich das Verhältnis von Goethes Daseinsart und Äußerungen zu den großen Kategorien von Kunst und Intellekt, von Praxis und Metaphysik, von Natur und Seele—und die Entwickelungen, die diese Kategorien durch ihn erfahren haben."

In short, the *Urphänomen* Goethe! This is what later critics call *Gestalt*, not always with agreement as to its meaning. It rests on the theory that there is a force working within

Digitized by Google

comparable to the *élan vital* of Bergson,[18] working within the poet, the work, or the period and determining its nature, a nature which could never be discovered by the methods of Positivist approach. Here appears the impulse of our generation back towards metaphysics, pointed out above, here also the swing toward literary criticism. The two spheres, history and criticism, for two generations so far removed from each other in German literary research, begin once more to intersect.

It seems quite clear that the outer life of the poet has been overdone. It has taken too great a share of the attention of literary historians, and the present generation turns from it to concentrate on the poet's personality as it lies beneath his work. For an understanding of this, the study of childhood environment—home and family influences—the mere facts of education, love and marriage, business, health, friends, literary and personal influences—all these can contribute little or nothing. We must seek some other method. The past decade has made many attempts. Thus Fritz Strich holds the philology of style[19] to be the proper occupation of the literary historian and with subtle analyses presents a series of esthetic contrasts in seductive form. Gundolf sets forth the works of the poet on a background of two great groups of experiences, which he classifies as elemental and cultural experiences. *Götz* and *Iphigenie* thus appear as productions of inner, largely ethical forces, and also as stations in a process of continued growth. It need scarcely be said that Gundolf's *Goethe* and *George*, *Opitz* and *Kleist* are not biographies in any previously accepted sense of the term: instead we have a kind of ideal type of humanity, measured by highly subjective standards, and viewed under aspects that are varyingly ethical, esthetic, political, pedagogical and at times acutely propagandistic. He seeks in his *Goethe* to present the poet as *Sein* and *Werden;* and in

[18] Note the very frank recognition of Bergson's importance as *Lebensphilosoph* from the German side in Rickert, *Die Philosophie des Lebens*, 22 ff. From the systematic, critical side this recognition of Bergson goes back many years; cf. R. Kroner, *Logos*, I (1910) for a detailed presentation. On the other hand German literary historians seem only recently to feel his influence; cf. H. Cysarz, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft* (Halle, 1926), 22, and *passim*.

[19] *Deutsche Klassik und Romantik*, 1922.

Digitized by Google

oracular and often mysterious, occasionally unintelligible language he gives us, at times, an inspired vision of the ethical complex of the author's soul; at other times, only a cloudy mythology.[20] Unger[21] and Korff[22] take us quite away from the person of the poet in the effort to place about him the philosophical problems of his time. By drawing lines from these they seek to locate the poet as an interpreter of the *Zeitgeist*.[23]

Is it then certain that literary biography is only a saint's legend or a cult of the dead, as Karl Voßler has intimated in a recent essay?[24] Does it really help us nothing toward an understanding of the works of an author to know the outer facts of his life? The anthropomorphization of historical ideas is a well-nigh indestructible impulse. "Although Plato lived eighty years, enjoying extensive celebrity—and though Diogenes Laertius employed peculiar care in collecting information about him—yet the number of facts recorded is very small and of these a considerable proportion is poorly attested." Thus George Grote introduces his life of Plato, and then devotes two and one half volumes to an attempt to restore the philosopher-personality out of the "Dialogues."[24a] Plato has indeed become

[20] In considering Gundolf's program from the biographical standpoint the fundamental question arises as to the possibility of elemental experiences (*Urerlebnisse*) of real importance for the poet quite separate from the impressions wrought by cultural experiences (*Bildungserlebnisse*). A repeated reading of Gundolf's *Goethe* brings the artificial character of his methodology into sharp relief; in general, one is inclined to subscribe to von Einsiedel's statement that in spite of Gundolf's eloquent presentation, a time is coming when readers of his *Goethe* will be impressed by the ghastly lack of proportion between ideas and words. Cf. below, note 23.

[21] "Literaturgeschichte als Problemgeschichte," *Schriften der Königsberger Gelehrtengesellschaft*, I (1924), 1 ff.

[22] Developed in his *Geist der Goethezeit* (1923) and later in *Lebensidee Goethes* (1925).

[23] For a thoughtful criticism of these attempts to find a new basis and methodology for literary historical study, cf. Wolf von Einsiedel, "Gibt es eine Literaturwissenschaft," in *Die schöne Literatur*, January, March and April 1926.

[24] "Vom sprachlichen und sonstigen Wert des Ruhmes," *Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte*, IV, 237. "Der literarische Gestaltenkult des 20. aber gibt sich für eine auserlesen ästhetische Menschen- und Übermenschenreligion. Am kritischen Bewußtsein der modernen Philosophie gemessen, ist er nur eine reaktionäre Fehlform vom Humanismus. Dem echten, vom Aberglauben des Ruhmes und der Apotheose gereinigten Humanismus erweist er keinen guten Dienst."

[24a] *Plato and Other Companions of Socrates* (Murray, 1888), I, 246. I owe this reference to Dean F. J. E. Woodbridge of Columbia University.

Digitized by Google

through the ages a mythological concept which probably bears as little relation to the real Greek as the King Arthur of Geoffrey of Monmouth to the original "dux Brittanorum" of whom Nennius tells. Heinrich Boehmer [24b] has followed the Protean form of Luther through four centuries, noting how the titan of the epic age of religious conflict was transformed successively into the Pietistic teacher of the following century, the champion of liberty of thought of the Age of Enlightenment, and the protagonist of German nationalism of the Wars of Liberation and after. A little reflection shows how readily we assign characteristics of personality to abstract group conceptions, such as Mysticism, Classicism, Impressionism, or to epochs of literary history, such as the Renaissance or Romanticism. Are we then still in the childhood of literary science and under the necessity of making our gods like unto ourselves? Is it for this reason that we search tirelessly for new and insignificant facts to add to the picture of Shakspere or Luther or Goethe or try to create out of a few fragments a living personality behind the names of the German epic poets of the thirteenth century?

It is not possible to state categorically how far the so-called "facts of biography" aid in the search for the individuality of the poet. Some considerations may, however, be mentioned in this regard. Contrast two works devoted to the history of a human soul out of tune with life, *Hamlet* and *Werther*. Of the events and experiences which surrounded the genesis of Shakspere's work we know as good as nothing, for every statement as to the experiences which may have affected the poet at the moment when he re-dramatized the old story rests on the airiest hypothesis. Concerning *Werther* we are as well informed as we could be had we been residents of Wetzlar and in correspondence with Goethe during the summer and autumn of 1772. Nevertheless, what we know of the events of Wetzlar, of Charlotte and Goethe's relations to her, of the whole web of reality that is built into *Werther* puts us no whit nearer understanding the real nature of the torn soul of the hero or the author's psychic processes in its creation. Nor would the

[24b] *Luther im Lichte der neueren Forschung.*

Digitized by Google

problem of *Hamlet*, distracted between the world of reality and of dreams, be any clearer to us if we were informed of what loss of property or death of friends or acts of unfaithfulness or pangs of misprized love or other catastrophes may have tinged Shakspere's soul with black when he wrote this work. Where we have the advantage in *Werther* is of course in the letters to the Kestners, to Frau de la Roche and Johanna Fahlmer, which are a part of the inner experiences from which *Werther* springs. Take these away and what remains? An incipient love affair of Goethe's, squelched by the constancy of an unsentimental girl, and the suicide of a young neurotic.

Let us turn to an author of an earlier period. Some ten generations of scholars have been intensely occupied with Luther's life and have added mite by mite to the known facts of his outer life. Biographical accounts of contemporaries, letters, table-talk and lectures have been re-examined and re-arranged for validity. Correlative facts have been re-assembled relating to the mythological ideas current in his boyhood, the family's economic position, school and university programs, the monastic orders, saints' cults and relique cults of the later Middle Ages, humanistic groups and their rivalries —an enormous mass of material, some of which throws light on physical surroundings and offers new sources to set forth the events of life. Step by step as these events have become clearer, the atmosphere of the remarkable has grown thinner and disappeared. Youth appears more normal, the conditions of school years more like those surrounding his contemporaries, academic and cloister life are robbed of dramatic and picturesque features. There seems no doubt that if we knew *all* the facts of his life, the titanic connected with it would altogether disappear and we should have before us a series of experiences differing from our own only as the sixteenth century differs from the twentieth. We should be no nearer knowing what inner experiences took the young law student into the convent, what turned him from the dogma of "infused grace" of the Nominalists to the "freely given grace" and benevolent conception of divine justice, or why he lifted a scholastic debate over the freedom or servitude of the will into a national struggle.

Digitized by Google

What has helped in approaching these problems has been a deeper psychological and metaphysical study of letters and lectures. The discovery of the holograph of the Romans lectures of 1515–16[25] has done more to lift the veil on the nature of the religious development which preceded the struggle over indulgences than all the rest of the biographical material brought to light since the sixteenth century. Here we find mirrored the inner changes wrought by the working of patristic thought and Pauline theology which alone show the nature of the break with his scholastic masters.

For the purpose of literary history, biography is the life story of the individual in so far as it contributes to an understanding of his work. It appears from the foregoing that the useful facts which go to make up such a biography are not those which are usually adduced. The great individual is not different in his outer life from other men, but only in inner experiences which may or may not be connected with the outer events of life. The experience in the Black Tower of the Wittenberg cloister to which Luther ascribes the to him new interpretation of the *justitia dei* cannot be attached to any outer event. Goethe's turning away from Rococo forms and his yielding to primitive and irrational impulses in lyric poetry was a profound inner experience. Tradition has attached this to the acquaintance with Herder in Straßburg, but in *Dichtung und Wahrheit* the poet sketches at least three other contacts through which the experience had already been registered: the outburst of enthusiasm with which he greeted the Gothic minster at Straßburg, the eagerness of his acceptance of the Francophobic atmosphere of his *Mittagstisch* and his joy in the Alsatian landscape. These events and the memories and documents relating to Friederike Brion, like the interviews with Herder, are expressions of a soul experience, not causes out of which the experience flowed. The nature of these and similar experiences lies in the profound depths of personality, which is something deeper and richer than the sum of experiences. It is a source of vital energy and lasting, inner, elemental force for which we have only a religious or a mystical vocabulary.

[25] Published by J. Ficker, *Archiv f. Reformations-Geschichte*, 1908.

Digitized by Google

This personality obeys laws of its own, produces by processes unique to itself and brings forth works which are the expressions, more or less adequate, of a living inner organism. Viewed from this angle, the life of the poet is not a series of events, but a constant unfolding, an unceasing reproduction, and the object of literary biography is to re-create this process.

This sounds very indefinite, no doubt, but is necessarily so. What we face in literary biography is a complex task and one where success is possible only to a relative degree. Technically it is nothing less than an attempt to seize the continually flowing stream of life and fixate it in arbitrary, intelligible categories.

> "Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
> Gleichgültig drehend auf die Spindel zwingt,
> Wenn aller Wesen unharmonische Menge
> Verdrießlich durch einander klingt,
> Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
> Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?

The answer is, the poet; and it must be conceded that a literary biography demands the hand of the artist, as, indeed, all history does.

My object has been to state the problem, not to define a method. Indeed, if the problem has been outlined correctly, any attempt at a methodology at the present time would appear over-speculative and fantastic. The attempts of Gundolf, Unger, Cysarz and others in Germany and Austria in the past decade show how individual the methods of literary history have become in the effort to free themselves from philological and Positivist shackles. English and American historians inherit such a tradition of Positivist or at least voluntarist theory that it seems unlikely that they will ever follow German literary historians the whole distance on their speculative pathway; and indeed when speculation runs riot, the much abused "practical" nature of the Anglo-Saxon may make an effective contribution. It is perhaps not inept to recall here that when the subtleties of the Thomistic philosophy dominated the centers of medieval thought, two Englishmen successively, Duns Scotus and William of Occam, led revolts against the airy

Digitized by Google

theories regarding the *universalia*, a revolt based on a more practical epistemology in that it opened the door to the human will in the search for saving grace.[26] Similarly, the philosophy of experience from Locke to James, so distinctly an Anglo-Saxon product, leaves nowhere a certain secure anchorage in Positivist thought. Nevertheless, certain suggestions may be brought forward that will apply if literary biography is to be free of servitude to an inapplicable law of causation and which will perhaps indicate certain secure boundaries of an epistemological sort for it as one of the historical sciences.

In any method it is almost trite to say that chronology must play a part, if for no other reason than because it furnishes an absolutely secure way of representing the continuity of history. Schopenhauer has pointed out that in history the most general is the most certain.[27] There is no arguing about the years of the author's birth and death, and within these fall dates that measure childhood, youth, maturity and age by certain events of life. Biological factors of inheritance, family, etc., cannot interest us as causal starting points; historically they may be significant as showing patterns of life likely to be similar to those with which we have to deal in the personality of our author. Important are the unconscious expressions of childhood and early youth, early sayings and verses, as indicating the earliest fixations of ideas, as well as the earliest letters and writings touching on the unfolding of the inner life. Here the much-abused psychoanalysis may supply factors which will greatly enrich our knowledge of the subconscious processes of the poet's thought.[28] Education and occupation, love and

[26] Cf. Siebeck, "Occams Erkenntnislehre," *Archiv f. Philosophie*, X (1897), 317 ff.

[27] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, 3, Par. 38; Grisebach's Ausgabe, II, 517. With his rare metaphysical acuteness Schopenhauer has indicated in this passage the methodological difference between the *Naturwissenschaften* and the *Geisteswissenschaften*. The former base on individual observations and deduce abstract laws from them; while the latter base on a general frame-work; i.e., abstract ideas, within which events arrange themselves by subjective combination.

[28] Here I cannot forbear referring to the conservative yet very helpful application of certain data from this method to a literary work by Ernst Feise in an article, "Werther als nervöser Charakter," in the *Germanic Review*, July, 1926, as an instance of what may be gained by a study of the literature of neurosis for an understanding of a work on which discussion from other aspects had become threadbare.

Digitized by Google

friendship are of importance if they can give usable evidence of the inner processes of self-reproduction. Very important, of course, are the ideas which engaged the attention of early contemporaries and show the modes of thought in the poet's life, particularly in his youth; while lines drawn from other poets and thinkers help us, not as determining influences, but because their similarity or dissimilarity with the poet's own ideas may lead to a better understanding of the unfolding of his genius. *Individuum est ineffabile*, and it must be conceded that in the last instance the essence of the individual poet will remain a mystery for his biographer. Attempts have been made to define the personality of literary genius by various forms of intersecting *loci*—psychological or metaphysical, stylistic, racial and nationalistic. Particularly interesting experiments have been made in the field of the new psychology. Some of these attempts to define the poetic *Gestalt* by a psychological network, like that of the great questionnaire used by Paul Margis in his psychological study of E. T. A. Hoffmann,[29] are still too much dependent on criteria of the natural sciences to be really adaptable as a method for understanding the poet's work.

The great interest of the subject lies in its complexity and the consequent freedom left to the historian to work out his own method. As has been noted above, literary biography is an art-product and the biographer must be at once scientist and artist. His program may be likened to that which the Herr in *Faust* assigns to the Erzengel:

> "Doch ihr, die echten Göttersöhne,
> Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!
> Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
> Umfaß' euch mit der Liebe holden Schranken,
> Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
> Befestiget mit dauernden Gedanken."

COLUMBIA UNIVERSITY

[29] *E. T. A. Hoffmann, eine psychographische Individualanalyse.* Beiheft zur Zs. *f. angewandte Psychologie u. psychologische Sammelforschung*, 4 (Leipzig: Barth, 1911).

Digitized by Google

GERMAN GENIUS IN THE *NOVELLE*

By LAMBERT A. SHEARS

TOGETHER with the lyric, the German *Novelle* is recognized at home and abroad as its country's greatest contribution to the international literary symphony. Spielhagen, certainly not narrowly national in his aesthetic sympathies, writes: "Und so ist es gewiß kein Zufall, daß wir neben unserer eigentlichen Roman-Literatur eine Novellen-Dichtung haben von einer Fülle und stilvollen Schönheit und Reinheit, mit der sich, was andere Nationen in diesem Genre erzeugen, auch nicht annähernd messen kann." [1] To take the words of an eminent practitioner who has brought the *Novelle* to a high state of perfection: "Die Novelle, wie sie sich in neuerer Zeit, besonders in den letzten Jahrzehnten ausgebildet hat . . . eignet sich zur Aufnahme auch des bedeutendsten Inhalts, und es wird nur auf den Dichter ankommen, auch in dieser Form das Höchste der Poesie zu leisten . . . die heutige Novelle ist die Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung." [2] Here we have a high testimonial both as to the content and the form of this *genre*.

Besides four *Novellisten*,[3] whose title to fame is undisputed, viz., Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Theodor Storm, and Paul Heyse, the nineteenth century can point to many other authors of high rank in this field, including E. T. A. Hoffmann, Adalbert Stifter, Otto Ludwig, and Ferdinand von Saar.[4] When we consider that the *Novelle*, properly so-called, was not domesticated by the Romanticists until the

[1] F. Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig, 1883, S. 263.

[2] A. Köster, *Briefwechsel zwischen Th. Storm und G. Keller*, 4. Auflage, Berlin, 1924, p. 181.

[3] As there is no convenient equivalent for this word in English I shall use the German form.

[4] The choice of these names may seem arbitrary, but none will deny the genius of their owners.

Digitized by Google

early years of the nineteenth century, its sudden and continued popularity is remarkable. As Bastier notes in his solid and brilliant study of the German *Novelle*,[5] one cannot mention a single writer of prominence from Wieland down to the present day who has not produced some sort of short narrative. Even Richard Wagner, musician, and Helmuth von Moltke, strategist, have tried their hand at it. And if we require added confirmation of this vogue, we need but turn to the endless collections of stories, native and foreign, to the *Novellenbücher*, *Novellenalmanache*, *Novellenschätze*, etc., appearing throughout the century.[6]

In spite of its origin as the offspring of the German Romantic genius, assisted by Goethe, and the stories of Boccaccio and Cervantes, the *Novelle* was not long in losing the traces of its foreign extraction. The stories of Stifter or Keller, for instance, bear little resemblance to those of the Italian or Spaniard. The typical example of the nineteenth century is thoroughly German, as we shall attempt to show in the course of our study. However, it does usually have the earmarks of its German Romantic forbears.[7]

What are the leading traits of the Romantic School as they affected the *Novelle?* Perhaps the most striking one is the subjectivity which the authors injected into their narratives. In their hands the sharp, vivid objectivity of the foreign models was soon left by the wayside. One of the earliest theorists of the *Novelle*, Friedrich Schlegel, expresses it thus: "Die *Novelle* soll besonders geeignet sein, eine subjektive Stimmung und Ansicht, und zwar die tiefsten und eigentümlichsten derselben indirekt und gleichsam sinnbildlich darzustellen."[8] Again, Schlegel writes that, as in the case of the *Novelle*, "Das Beste in den besten Romanen nichts anderes ist, als ein mehr oder minder

[5] Paul Bastier, *La Nouvelle Individualiste en Allemagne de Goethe à G. Keller*, Paris, 1910, p. 13.

[6] Cf. Bastier, *op. cit.*, p. 18.

[7] Heinrich von Kleist, one of the greatest German *Novellisten*, stands rather aloof from the main stream of literary development. Not until long after their publication in 1811 did his *Novellen* become widely known.

[8] *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*, 1801. Quoted by K. Ewald, *Die deutsche Novelle im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Göttingen, 1907, p. 15.

Digitized by Google

verhülltes Selbstbekenntnis des Verfassers." [9] Of Goethe's *Novelle* (1826) which represented years of thought and was conceived with the idea of a special *genre*, the author claims that it symbolized his whole philosophy of life. And others will be mentioned who expressed their hopes, feelings and aspirations in this form.

At first glance the *Novelle* may not seem to be a suitable vehicle for confessional writing. However, it is comparatively brief, even allowing for the extravagances of certain Romantic authors; its structure is normally compact and severe. According to Bastier, precisely because of its apparent objectivity, writers have chosen this *genre* as a safe repository for their innermost experiences: "Si le poète choisit la Nouvelle pour y épancher son âme, c'est souvent pour que le public ne s'aperçoive pas qu'il se confesse. Nulle forme n'égare plus facilement les lecteurs." [10] In this connection, one wonders why critics have persisted in speaking of the cold objectivity of Conrad Ferdinand Meyer's throbbing *Novellen*, in the face of his own words: "Ich bediene mich der Form der geschichtlichen Novelle rein zu dem Zwecke, meine seelischen Erfahrungen und Gefühle darin unterzubringen. Ich ziehe sie dem Zeitroman vor, da sie mich besser verhüllt und den Leser in größerer Entfernung hält. So bin ich unter einer ganz *objektiven* und außerordentlichen künstlerischen Form im Inneren ganz individuell und *subjektiv*." [11]

Closely allied to the subjectivity of the German *Novelle* is its lyricism. This characteristic is so obvious in some of the famous *Novellisten* that it has often been remarked. We find it in high degree in Arnim, Brentano, Eichendorff, Mörike, Stifter, Storm, Saar, to mention but a few names. The "lyric Novelle" was naturally common among the Romanticists as they sought deliberately to make their narratives "musical," to express their emotions and feelings as directly as possible;

[9] "Brief über den Roman," in the *Athenäum*, III, 1800, quoted by R. McB. Mitchell, *Heyse and his Predecessors in the Theory of the Novelle*, Frankfurt a/M, 1915, p. 14. This is a particularly good study of the subject.

[10] *Op. cit.*, p. 290.

[11] Letter to Felix Bovet, Jan. 14, 1888, quoted by L. Bianchi, *Von der Droste bis Liliencron, Beiträge zur Deutschen Novelle und Ballade*, S. 139.

Digitized by Google

hence the vague, suggestive, lyrical quality of their stories. In a word, they were saturated with *Stimmung*. A well-known example is Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Sometimes this atmospheric element interferes with the development of the action, and the background changes places with the foreground. Thus it is possible to have a landscape turn hero, as in some of Stifter's narratives. Nor can it be denied that the form of the *Novelle* was at times threatened by certain of the Romanticists. That they could also write good objective stories is proved by such examples as Brentano's *Die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* and Hoffmann's *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen*.

The number of eminent lyric poets among the outstanding German *Novellisten* is remarkable. It is also worth noting that in several the poetic activity formed a gateway to that in the narrative *genre*. Achim von Arnim, Clemens Brentano, and Joseph von Eichendorff were poets and story-tellers. Gottfried Keller, a lyrist of great power and originality, followed the path from painting through lyric poetry to prose composition. Heyse, in whom *Stimmung* plays a lesser rôle, nevertheless wrote lyrics of beauty and distinction, which furnish a valuable key to the understanding of the man. Conrad Ferdinand Meyer's exquisite lyric verse also aids in our comprehension of the *Novellist*. His poems supply an accompaniment to his stories; they have the same motives from sculpture and statuary, while his ballads also treat great historical figures. Storm's activity in the narrative field developed from his occupation as lyric poet. In Ferdinand von Saar, too, we must begin with the poignant lyrics which contain the *Leitmotive* of many of the later *Novellen*.

Another interesting fact, perhaps the most interesting and significant, concerning the *Novellisten*, is that they have been, to a large extent, artists in the narrower sense: musicians or painters, practising or potential. Examination of biographies of the authors and of their works corroborates this. Oddly enough, attention has not been drawn to this point.[12] When

[12] To be sure, M. Kalbeck, *Paul Heyse und Gottfried Keller im Briefwechsel, Braunschweig, 1919*, p. 10, quoted below, speaks of Keller and Heyse as artists.

Digitized by Google

we consider the Romantic writers we arrive at least at a partial explanation of the phenomenon. Among the latter the artist was elevated to a lofty pedestal. Turning their eyes toward the past, the Romanticists found the German Middle Ages, Albrecht Dürer, Pre-Raphaelite Italian painting. Wackenroder pointed the way not only to painting, but also to music, that most "romantic" art.[13] Even in philosophy the cult of the artist is reflected. According to Schelling (*System des transzendentalen Idealismus*, 1800) the *ego* only reaches its limit of development in art, which represents the perfection of the universal life.[14]

In *Franz Sternbalds Wanderungen* Tieck's words vie with musical tones, while in his *Phantasien* he propounds his doctrine of the relationship of music and color: "Zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gewiß ein verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seele hat." [15] Thus the common property of the senses—color, form, fragrance, poetry—is united by the sovereign imagination in "seliger Poesie." [15] As Bastier notes,[16] the conception of the German *Novelle* is usually due to a sensation, generally visual, but sometimes musical. Does not this fact suggest the artist type of creative process?

In reviewing some of the prominent writers of *Novellen* as to their artistic abilities, it is proper to begin with that towering Romantic genius, E. T. A. Hoffmann, whose influence on later *Novellisten* as well as on musicians is incalculable. This versatile spirit was eminent in three fields; his gravestone bears the words: "Ausgezeichnet als Dichter, als Tonkünstler, als Maler." Music seems to have been the primary impulse in Hoffmann's life, and he long felt it to be his most congenial medium so that his literary work may be said to be born from the spirit of music.[17] For some time he followed the calling of composer and orchestral leader. But he likewise expressed himself as

[13] O. F. Walzel, *Deutsche Romantik*, Leipzig, 1908, p. 103.

[14] *Ibid.*, p. 41 f.

[15] Quoted by Walzel, *op. cit.*, p. 107.

[16] *Op. cit.*, p. 325.

[17] R. von Schaukal, *E. T. A. Hoffmann, Sein Werk aus seinem Leben dargestellt*, Leipzig, 1922, p. 25.

Digitized by Google

caricaturist, portrait and mural painter; he had the painter's eye as well as the musician's ear. Even his stories based on chronicles have their starting-point in a picture, whether a scene in a picture actually furnishes the inspiration, as in *Doge und Dogaressa* and *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen*, or whether he conceives the period to be presented, pictorially, as in *Kampf der Sänger* and *Das Bild*.[18] As Deckelmann points out,[19] it is not strange that *Meister Martin*, with its threefold appeal, should have exerted great fascination on artists, notably Richard Wagner.

A *Novellist* who owed a great deal to Hoffmann, and who was also to some extent an artistic type, is Adalbert Stifter. Starting from Romanticism, he was one of the first to bridge the gap to realism. To describe his talents and technique the language of pen and brush is required; in fact, he speaks like an art critic in discussing his own works. This is explained by the fact that Stifter studied drawing, painted, and for a time considered art his true calling. He views the *Böhmerwald* with the skilled eye of the landscape artist, incidentally discovering the value of light in word-painting. As we should expect, his perception of nature is exclusively pictorial.[20] But the author, with all his realism, saturated his stories with *Stimmung*. Moreover, in his descriptions he blended form, color, sound, etc., in a manner calculated to upset the principles enunciated in Lessing's *Laokoon*.

Otto Ludwig is another narrative writer who began his literary activity under the wing of Hoffmann and the Romanticists. He progressed even further than Stifter in the direction of a realistic depiction of nature. Like the latter, he acknowledged in his formative years a second mistress; strong musical talent led to passionate study, even to tonal compositions. For a time Ludwig wavered between music and letters, in the end deserting the former for the latter.

[18] *Ibid.*, p. 180.

[19] *Die Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschen Unterricht*, 3. Aufl., Berlin, 1919, p. 242.

[20] Cf. Ernst Bertram's excellent analysis, *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik*, Dortmund, 1907, section on "Naturschilderung."

Digitized by Google

Theodor Storm was also an adherent of the Romanticists, especially in his earlier works, and an enthusiastic admirer of E. T. A. Hoffmann, among others. Music and the fine arts play such an important rôle in his *Novellen* that we cannot but infer these talents in the writer, especially since his stories are to a great extent autobiographical. Following in the footsteps of Tieck, Storm showed his preference for the narrative of artist life,[21] and associated much with artists, particularly when he resided in Berlin and Potsdam. A number of his works actually owe their conception to a picture, as in *Aquis Submersus* and *eine Malerarbeit*. Furthermore, portraits, statues, buildings, play a rôle in the *Novellen* themselves.[22] He was founder and leader of a chorus in Husum.

Coming now to the prince of modern *Novellisten*, Gottfried Keller, we find that he, too, in spite of his *Urwüchsigkeit* and *naiveté*, had a good bit of the artist in his nature. From 1840–1842 he studied industriously at the Munich Art Academy and devoted almost ten years of his life to painting before he found his true vocation. Like so many *Novellisten*, Keller owed much to the Romanticists. While wrestling in spirit concerning his life-work he rejoices to find a kindred soul in the poet-musician-painter, Hoffmann.[23] Keller's employment of the painter's vision in the scenes and landscapes of his stories is too well known to need emphasis: long occupation with another medium was bound to leave traces in his epic prose.

In the introduction to his Heyse-Keller correspondence Kalbeck notes the artistic proclivities of both authors: "Heyse und Keller hätten der romantischen Doktrin von der gegenseitigen Befruchtung der Künste und ihrer Wechselbeziehung zum Beispiel dienen können: in jedem von ihnen steckte neben dem Dichter ein Maler und neben dem Maler ein Musiker." [24] Paul Heyse had a strong talent for painting, consorted much with artists in Munich and Italy, and obtained many ideas for

[21] Hans Eichentopf, *Theodor Storms Erzählungskunst in ihrer Entwickelung*, Marburg, 1908, p. 9.

[22] *Ibid.*, p. 35.

[23] Diary entry, July 9, 1843.

[24] *Op. cit.*, p. 10.

Digitized by Google

his stories from the world of art. Thus his *Novellen*, as those of Storm, deal often with poet, painter or sculptor. His first poetic impressions were received through the eye and not through the ear, as with the Romanticists.[25] Brandes in his essay on Heyse describes the poetic process in him as comparable with that of sculptor or painter.[26] Plastic figures form the starting point for his stories which have a sharply etched, harmonious profile.

The analogy to plastic art has long been recognized in the case of Conrad Ferdinand Meyer. Linden[27] remarks the strong influence which the congenial Michel Angelo exerted on the author. In spite of the fact that Meyer, like Böcklin, worked from memory-images rather than actual models, he had the gift of vivid visualization of past events.[28] Indeed, his use of motives from plastic art, especially sculpture, sometimes threatens to transgress the limits of his poetic medium.[29] The more subjective the content of his work, the more Meyer strove for escape in the marble-like impersonality of sculpture.[30]

As a final example of the *Novellist* as artist, let us consider Ferdinand von Saar. The lyric aspect of this author's reminiscent, elegiac Austrian stories, their kinship with Stifter and Storm, is not inconsistent with "picturesqueness." The Viennese writer cannot conceal his inherited talent as portrait and landscape painter, and his stories are full of allusion to the world of art. His word-painting reminds somewhat of Stifter. Alfred von Berger compares his drawings of women with portraits by Lenbach.[31] Saar's own work and conception of his art prove him to be a typical Germanic *Novellist*. To quote his modest words: "Ich bin nun einmal nicht imstande zu analy-

[25] Heyse's *Novellen* have less *Stimmung* and less personal experience than those of most German writers.

[26] Cf. R. M. Meyer, *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, 4. Aufl., Berlin, 1910, II, p. 102.

[27] W. Linden, *Conrad Ferdinand Meyer*, München, 1922, p. 165.

[28] *Ibid.*, p. 132 ff.

[29] *Ibid.*, p. 145.

[30] Cf. Meyer's statement above, p. 139.

[31] *Ferdinand von Saars Sämtliche Werke*, 12 Bde. in 4, hrsg. von Jakob Minor, Leipzig, 1908. Bd. I contains Saar's life by Anton Bettelheim, p. 116.

Digitized by Google

sieren. Ich male mehr oder weniger gelungene Porträts und der Leser muß sich aus den Farben und Konturen die Geschichte der Personen selbst machen. Ergo bin ich . . . kein eigentlicher Novellist und Romancier. Aber ein Poet, denk' ich, bin ich doch und damit muß ich mich über sonstige Mängel trösten."[32] What better brief characterization have we of the German *Novelle?*

It is not within the province of this study to enter into the technique or the theory of the *Novelle.* During a good part of the nineteenth century, critics, beginning with the Schlegel brothers, including Goethe, Ludwig Tieck, Theodore Mundt, Friedrich Spielhagen, and Paul Heyse, have occupied themselves with the theory of this *genre.* It is to the credit of the last named that he concluded this discussion with his famous and widely accepted "Falcon Theory,"[33] which, even if somewhat dogmatic, at least clarified the situation greatly. Some writers, as Spielhagen, connect the *Novelle* with the drama, and would test the worth of the narrative *genre* by its possibility of dramatization.[34] This trial might apply to Kleist's dramatic narratives, but it would exclude many good productions. Other critics, as Gottfried Keller, hold that the only valid distinction between *Novelle* and *Roman* consists in the greater length of the latter.[35] But with all respect to the great Swiss author, few would subscribe to his views on this subject.

However, considering the characteristic subjectivity of the typical German *Novelle,* we should realize the impossibility of attempting to analyze or arrive at a theory of the *genre* from the *outside.* In this form, perhaps more than in any other except the lyric, it is futile to separate *external* structure and *internal* content since both are closely linked with the personal conception of the author.[36] The *Novelle* is essentially a plastic

[32] *Op. cit.*, p. 159.

[33] In the introduction to Vol. I of the *Deutscher Novellenschatz*, 1871, edited by Heyse and Hermann Kurz. Cf. R. McB. Mitchell, *op. cit.*, for an excellent treatment of this whole subject.

[34] Mitchell, *op. cit.*, p. 20.

[35] Baechtold-Ermatinger, III, p. 112 f., quoted by A. Köster, *op. cit.*, p. 138.

[36] Cf. Bastier, *op. cit.*, p. 375. Bertram's study of Stifter, *op. cit.*, is a brilliant example of the proper approach to the technique of the *Novelle.*

Digitized by Google

representation of psychological conflicts, exhibiting the interaction of character and environment. Unlike the leisurely novel, it does not admit of much dialogue, explanation, sentimentality or philosophy.

As we have attempted to show, the typical German *Novellist* has a goodly portion of the artist in his nature. This fact can be explained as a heritage from his Romantic forbears; but it is also more probably due to the innate constitution of the authors. The new form was soon invested with characteristic German *Stimmung* and *Sehnsucht*. Because of its comparative brevity and the severity of its structure it is well adapted for this "musical" feeling. Müller-Freienfels, discussing this trait as it affects German life and culture, writes: "Am größten ist der Deutsche, wo er aus zusammengehaltener Stimmung heraus gestaltet. Deshalb ist seine eigenste Erzählungsgattung die Novelle, in der er aus einheitlicher Stimmung heraus seine Menschen wachsen läßt." [37] For the same reason—among others—the German novel has not usually attained the eminence of the shorter form. It is significant that the Romanticists produced many fine *Novellen*, but few good novels.

Another psychological trait which Müller-Freienfels ascribes to the German temperament is the union of contradictions, "Vielstimmigkeit." This lack of unity and tendency to synthesize contrasting elements he applies very convincingly to art and literature. However, he does not mention the *Novelle* in this connection.[38] The latter would seem to be peculiarly fitted to give expression to this polyphony because it touches and, to a certain extent, includes in its range the fine arts.

One might at first be inclined to consider the conception of the *Novelle* due to a primitive impulse before the creative imagination had adopted any particular medium, painting, music, etc.[39] However, everything about the species points to complexity: its blending of Romanticism and Realism, of

[37] R. Müller-Freienfels, *Die Psychologie des Deutschen Menschen und seiner Kultur*, München, 1922, p. 112.

[38] Nor has anyone else, to my knowledge, applied this trait to the *Novelle*.

[39] This view might be supported by the knowledge of the creative process in Otto Ludwig, in which musical mood, color, and plastic figures succeed one another.

Digitized by Google

subjectivity and objectivity, likewise its kinship with drama, novel and lyric. Spielhagen, pondering the question as to what constitutes a poet (*Dichter*), says:

"In diesem tiefsten Grund sind alle Künste untereinander gleich. Wenn man die Phantasie des großen Bildhauers, Malers, Musikers, Dichters, die in ihren Äußerungen so unendlich weit auseinander liegen, bis auf ihre ersten Formen verfolgen könnte, würden sie, wie die Embryonen der verschiedenen Lebewesen nur von der tiefsten Einsicht kaum noch zu unterscheiden sein; und ewig wird es ein Problem bleiben, was denn nun die ursprünglich unterschiedslose Phantasiebegabung hier zur Dichtkunst oder Musik, dort zur Malerei, Plastik oder Baukunst treibt." [40]

Perhaps so, perhaps not. Who can tell?

University of Michigan

[40] *Op. cit.*, p. 320.

Digitized by Google

THE MORAL PROBLEM IN HEBBEL'S DRAMA

By FREDERICK L. PFEIFFER

I

THE moral problem in Hebbel's drama centers in his distinction between "moral" and "tragic" guilt. Hebbel, having grown tired of Schiller's "Moraltrompete von Säkkingen," [1] seems to devote his special attention to dramatic situations where the tragic outcome is in no way due to culpable transgressions and their expiation but, on the contrary, to noble aspirations crossed by fate.[2] Hebbel's tragic characters, so we are led to believe, are crushed between ethical standards of equal validity, demarcating the turning-points of mankind's moral evolution.

However, the recognition that Hebbel has, perhaps deeper than any other dramatist, realized the tragic connection between integrity and unwarranted retribution should not blind us to the fact that in his actual drama he is often far from replacing guilt proper, or "moral guilt," by what has aptly been termed "tragic guilt," i.e., fatal innocence.[3] By no means does Hebbel face his persons in the play with the impartiality of a god.[4] He takes sides rather vehemently, not to say sophistically; and more often than not, his guiltlessly guilty favorites turn

[1] On Hebbel's relation to Schiller, cf. W. G. Howard, "Schiller and Hebbel 1830–40," *Publications Modern Language Association of America* (1907), XXII, 309–344, and E. O. Eckelmann, *Schillers Einfluß auf die Jugenddramen Hebbels*, "N. Y. U. Ottendorfer Memorial Series of Germanic Monographs, I" (New York, 1906). Eckelmann finds striking external parallels (esp. p. 55 f.), Howard stresses Hebbel's abandonment of Schiller's "guilt" (p. 338).

[2] Cf. C. v. Klenze, *From Goethe to Hauptmann* (New York, 1926), pp. 195–208. W. v. Scholz, *Deutsche Dramaturgie*, I (München, 1907), collects Hebbel's own views on the drama.

[3] J. Krumm, *Die Tragödie Hebbels*, "Hebbelforschungen," III (Berlin, 1908), uses the conception "Unschuldstragödie," S. 42.

[4] Cf. E. A. Georgy, *Die Tragödie Friedrich Hebbels nach ihrem Ideengehalt*[2] (Leipzig, 1911). Georgy is H.'s unconditional apologist, and H. Bulthaupt, "Hebbel," in *Dramaturgie des Schauspiels*[10], III (Oldenburg, 1918), 95–196, H.'s most redoubtable opponent.

Digitized by Google

out to be merely sinners in disguise who suffer for their misdeeds and not for their alleged tragic incongruity.

Since I have only a few pages at my disposal to prove this contention, I shall purposely refrain from reiterating conventional interpretations in terms of tragic guilt, except where by way of contrast they help me to sketch some striking points of departure in terms of moral guilt.

II

Omitting Hebbel's *Judith* and *Genoveva*, as ranking with his minor plays,[5] I begin with *Maria Magdalene* (1844).

By general consent the merit of this drama seems to rest on three advantages, which, in ever higher degree, contribute to the triumph of tragic guilt:

(1) Hebbel is here supposed to scorn the "cheap" expedient of a moral class-conflict *à la* Lessing and Schiller.

(2) All characters of this tragedy are held to be morally in the right, even Leonhard not excepted.[6]

(3) The failings and failures of all persons concerned are said to derive with tragical necessity from their semi-plebeian "milieu."

Point (3) is easily dismissed, for no valid inference exists between determinism and moral quietism or fatalism,[7] and the fallacy remains no less a fallacy if we substitute the literary terms "milieu" and "tragic guilt" for philosophic "determinism" and "fatalistic quietism," respectively.

As regards point (1), I can discover no real equality of social position in our drama, but rather a gradual disruption of rank—which accounts for the moral disintegration of its characters as well. Has not Friedrich studied to be a lawyer and thereby lifted himself to the level of the higher middle-

[5] Not that I accept the designation of *Judith* as "aimless piston" by L. H. Allen, *Three Plays by Frederic Hebbel* (London and New York, 1914), "Introduction," p. ix.

[6] Cf. Hebbel's letter 169 to E. Lensing of Dec. 5, 1843: Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe* von R. M. Werner (Berlin, 1901–07), *Briefe*, II, 342 f.: "Über Leonhard machte er (Bamberg) die sehr richtige Bemerkung, daß er durchaus nicht widerwärtig werde, da er naiv sei."

[7] For a concise demonstration of this statement cf. A. Messer, *Das Problem der Willensfreiheit* (Göttingen, 1918), p. 63 f.

Digitized by Google

class? [8] Anton, on the other hand, through giving away Klara's prospective dowry of a thousand *Taler*, has still further depressed his family's social standing—especially his daughter's. Is not Leonhard a social climber *par excellence*, and do not his sins typify the renegade and upstart?

This leads us to point (2), the question of moral accountability,[9] which is somewhat complicated by the fact that the moral standards of *both* classes are applied. However, either one is sufficient to convict the characters of moral guilt. Klara's suicide is, to begin with, a crime according to public opinion—doubly sinful on account of her pregnancy. And it is even less compatible with a higher sense of ethics that she should have permitted herself to be seduced by Leonhard for the purpose of enticing him whom she does not love into marrying her.[10] Master Anton, who has no ambitions beyond his own caste, violates its moral notions, when, instead of forcing his prospective son-in-law to redeem his pledge to Klara, he resents a suspected intimacy, the like of which public opinion was wont to condone;[11] provided only it ended in marriage. By the same unwritten class-code Anton's untimely lending out of Klara's dowry would figure as wrong.

No sooner does Leonhard realize the impoverished state of his bride-to-be than he emulates the well-established example of titled "villains": He treats her like a déclassée, looking down upon their extra-marital consummation as if it were merely a gallant intrigue by which he in no way committed himself. Even Friedrich is not without moral guilt. His persistent silence, while away, his unchivalrous, pharisaical demeanor, when back at home, drive poor Klara frantic—all of which leads in due course to his penitent downfall.

[8] Elise Dosenheimer, "Das zentrale Problem in der Tragödie Friedrich Hebbels," *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaften* (1925), p. 53, remarks on Friedrich's social superiority.

[9] E. Dosenheimer, *op. cit.*, S. 59 f., does not blink the fact of moral guilt.

[10] Cf. O. Walzel, *Friedrich Hebbel und seine Dramen* [2] (Leipzig, 1919), S. 96.

[11] Th. Poppe, *Hebbels Werke, mit Einleitungen und Anmerkungen versehen* (Berlin, 1909), III, 15: "Daß Hebbel hier streng in der Atmosphäre des gezeichneten Lebenskreises sich hält, kann nur weltfremdes Ideologentum verkennen."

Digitized by Google

III

Were it not for Hebbel's all too marked partisanship in favor of the titular heroine of *Herodes und Mariamne* (1850), one might with some plausibility make out a case of tragic guilt.[12] As it stands, I find a better interpretation through Schiller's famous saying (*Die Piccolomini*, V, 1):

> "Das eben ist der Fluch der bösen Tat,
> Daß sie fortzeugend immer Böses muß gebären."

It all starts with a dastardly crime, Herod's assassination of his wife's brother, which naturally tends to strain her marital allegiance. When it comes to a final explanation between the two Herod pleads with Mariamne to prove her unbroken loyalty by promising him to slay herself in case of his violent death abroad. Mariamne again and again refuses in equivocal terms, and by thus constantly practising deception as to her true state of mind she throws herself open to ever graver moral reproaches, until retribution comes for both by her death at his command.

Mariamne duplicates in her own feminine way the ruthless despotism of Herod. If Herod transgresses in the realm of physical power, he expiates through mental anguish. Mariamne, in turn, having sinned spiritually, gives her life-blood in propitiation. This, to my mind, represents the true moral of the matter, Hebbel's efforts to the contrary notwithstanding.

IV

Agnes Bernauer (1855) purports to deal with the tragic conflict between the individual and society. We should expect Hebbel to accept the colliding claims of both sides as equally valid, and are therefore disappointed to hear him say: "daß das Individuum, wie herrlich und groß, wie edel und schön es immer sei, sich der Gesellschaft unter allen Umständen beugen muß, weil in dieser und ihrem notwendigen formalen Ausdruck,

[12] That Hebbel was unconscious of this partisanship appears from his diary (*Tagebücher*, III, 4004): "In den Charakter des Herodes hinein ist aber auch die ganze Bedeutung des Dramas zu legen." J. Krumm, *op. cit.*, S. 44 f., considers "Herodes u. Mariamne" the fairest example of tragic guilt. Likewise O. Walzel, *op. cit.*, S. 109 f.

Digitized by Google

dem Staat, die ganze Menschheit lebt, in jenem aber nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung gelangt." [13]

So entirely forgetful could Hebbel become of his self-chosen rôle of disinterested observer that he not only overlooked the curious incongruity of selecting the petty principality of medieval Munich-Bavaria for the purpose of vindicating the sovereign claims of the state, but in addition sought for objective reasons with which to cloak his subjective predilections. He might just as well, or just as badly, have argued to the contrary, that society must submit to the distinguished individual because it is only on account of its valuable members that society deserves to be called brilliant and great, noble and beautiful; seeing that the perfect individual develops a greater number of human characteristics, on a higher level of excellency, than this rather primitive collective being called "society." [14]

Small wonder then that throughout his work Hebbel never reaches that superior vantage-ground on the basis of which alone a verdict of purely tragic guilt could have been returned. Duke Ernst, for one, being the banner-bearer of Hebbel's biased conception of state-sovereignty,[15] rushes headlong into unqualified moral guilt, mostly sins of omission. In all his dealings with Albrecht and Agnes, Duke Ernst pretends his single aim to be the avoidance of war. And to that end he knows no better means than to have his son's innocent wife executed! Which, considering Albrecht's temper, would of course make war *inevitable*—not war only, but *civil* war—not civil war only, but civil war between *father* and *son!*

Does not such action condemn itself? The only alternative left us is whether to impute to Duke Ernst criminal incompetence or criminal hypocrisy. I incline to the latter verdict. Where

[13] Letter 375 to Carl Werner in Olmütz (*Briefe*, IV, 358 f.).

[14] G. Simmel, *Grundfragen der Soziologie* (Berlin, 1917), S. 47 f. holds this paradoxical view. Th. Poppe, *op. cit.*, IV, 12, quotes Nietzsche's epithet, "der Staat, das kälteste aller kalten Ungeheuer" and opines (*ibid.*, p. 14) that Agnes's fate was not so much "wahrhaft tragisch und von absoluter Notwendigkeit" as "traurig und beklagenswert."

[15] H. states expressly in his letter, 485, to Fr. v. Üchtritz in Düsseldorf (*Briefe*, V, 205): "Sie haben ganz recht, daß der Verfasser selbst auf der Seite des alten Herzogs steht, und zwar so entschieden, daß nur dieser ihn für den ganzen Gegenstand entzündet hat."

Digitized by Google

there is a will there is a way. It seems neither credible nor creditable that Duke Ernst, with all his vaunted resourcefulness and energy, should have seen no way to prevent public disaster and yet to save the "Angel of Augsburg." [16] Thus we hear of no attempt to bring about Agnes's elevation to a higher rank through the emperor; or to sanction the marriage as morganatic; or to induce the rival dynasts of Landshut and Ingolstadt, in time and without bloodshed, to come to an amicable arrangement concerning the rights of eventual succession, and so on.

Why does Duke Ernst not let his son know betimes that he really appreciates Agnes and is not prompted by his own prejudice, but has to take the bias of others into account? Why does he permit Agnes to be vilified and libeled by servile clergymen and a fanaticized mob (IV, 2)? Why, above all, does Duke Ernst keep that fateful legal document, the councillors' opinion concerning Agnes's "unrechtmäßige Ehe" (IV, 3), secret for two and a half years, if he really had a clear conscience?

Granted, for the sake of argument, that Agnes's wedlock was actually unlawful, why have recourse to the executioner if her marriage could be nullified by having the civil court's relevant evidence submitted to the concurrent decisions of a diocesan tribunal and the Holy Roman Rota? [17] Agnes made it clear from the outset she was to be had for a valid marriage only (II, 8). Accordingly, her own conscience would have forced her to withdraw as soon as she was convinced or convicted of the illegality of her match; nor could Albrecht have prevailed in that case. Instead, with a sophistry unworthy of Hebbel, Duke Ernst tries through his rather Machiavellian chancellor to get the best of his guileless victim.[18] Knowing full well she would never admit her union with Albrecht to have been shameful,

[16] Elise Dosenheimer, *Friedrich Hebbels Auffassung vom Staat und sein Trauerspiel "Agnes Bernauer,"* "Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte," von O. F. Walzel hrgb, Heft XIII (Leipzig, 1912), S. 66, to mention only the standard authority on Agnes Bernauer, believes implicitly in the old Duke's dilemma: "Krieg oder Untergang der einen."

[17] Cf. *The Catholic Encyclopedia*, New York.

[18] E. Lahnstein, *Ethik und Mystik in Hebbels Weltanschauung* (Dissertation, Erlangen, 1912), S. 29, mentions Hebbel as showing approval of Niebuhr's wholehearted defense of Machiavelli's *Il Principe* by extracting it for his diary, 1856.

Digitized by Google

he insists on this point ("Euch rettet's nur noch, wenn Ihr Eure Ehe für eine sündliche erklärt," V, 2), instead of explaining to her that she did *not* disgrace herself as long as she lived in ignorance of the illegal aspect of her wedded state. This simple, honest explanation might have saved her conscience, her life, and the peace of her country.

V

The concluding line (1974) of *Gyges und sein Ring* (1856) runs: "Denn keiner sah mich mehr, als dem es ziemte." This satisfaction outweighs in Rhodope's mind her crime of marrying the murderer of her first husband; of having herself brought about this murder of one friend by another; of having caused it through her own blackmailing, mendacious threats![19]

Kandaules is generally supposed to have become guilty through disregarding the deep sense hidden in Rhodope's veil.[20] Was there no loftier sense, I ask, behind Kandaules's action? It merely expressed his respect for Gyges's quest for beauty; a superior sentiment alien to Rhodope's narrow soul.

Rhodope having never had a reason yet, to doubt her husband's high-minded character should have found a way to interpret his behavior in terms of noble eccentricity rather than of vulgar depravity. Thus she becomes morally guilty, even before she precipitates her husband's death and dies a suicide.

As regards Kandaules, his real delinquency appears with his cowardly silence in the face of Rhodope's hysterics,[21] when it would have been his duty towards all three concerned to vindicate his noble intentions.

After all, Gyges seems to be the single victim of tragic guilt proper. But even his fatal act, the deliberate turning back of

[19] Even judicious F. Kummer, *Deutsche Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*[20] (Dresden, 1924), II, 20, admits: "Keine einzige Aufführung, die ich sah, hat mich überzeugt, daß es mehr als Spitzfindigkeit ist, wenn Rhodope sagt: Du mußt ihn töten und dich mir vermählen." L. H. Allen, *loc. cit.*, p. xix, believes on the contrary: "If tragedy be the fatal misdirection of virtues rather than the collision of virtue and vice, this story is truly tragic."

[20] Notably by R. M. Werner, *Hebbel. Ein Lebensbild*[2] (Berlin, 1913).

[21] B. Busse, *Das Drama* (Leipzig, 1914), III, 72, emphasizes how often morbid sex-repression ruins H.'s characters. E. Dosenheimer, *Das zentrale Problem usw.*, identifies the central problem of H.'s drama with the tragedy as between the sexes.

Digitized by Google

the magic ring which makes him visible to Rhodope, is linked to so mechanical a device as to weaken Hebbel's point.

VI

The *Nibelungen* (1862) and the *Demetrius*-fragment may be omitted here, although or rather *because* they put Hebbel's idea of tragic guilt more successfully into relief than any of his previous plays.[22] We must not forget, however, how strongly Hebbel was indebted for his success to the literary models on which he based his two last dramas.

I recapitulate. Our criticism may be put into a nutshell by saying that Hebbel's inadequate distinction between moral and so-called tragic guilt is mainly due to his disregard for the line of demarcation between the incommensurable realms of the spirit: thought or reasoning, and sentiment or emotion.[23] For this μετάβασις εἰς ἄλλο γένος I find the explanation in Hebbel's pronounced idiosyncracy. His constitutional peculiarities of character were constantly leading him into conflicts with the surrounding world, without convincing him that one side must be wrong if the other side was right.[24] This insight found expression in Hebbel's dramatic vision of equally justified, though colliding, systems of values, whose adherents force each other into tragic conflicts and thereby into tragic guilt—no matter how clear their conscience be.

So far, so good. Unfortunately, Hebbel does not rest satisfied here, but soon tries the impossible, to rationalize his purely emotional predilections and aversions,[25] endowing his

[22] Cf. T. Poppe, *loc. cit.*, V, 35: "Vielleicht wäre die Demetriustragödie ein Beispiel reinster Form für diesen tragischen Typus geworden." For similar praise cf. T. M. Campbell, *The Life and Works of Friedrich Hebbel* (Boston, 1919), p. 225, and G. Witkowski, *The German Drama of the 19th Century*, translation by L. E. Horning (New York, 1909), p. 90.

[23] For a modern exposition of this age-old problem consult W. Freytag, *Die methodischen Probleme der Pädagogik* (Leipzig, 1924), p. 161 ff.

[24] Cf. C. v. Klenze's edition of *Agnes Bernauer*[2] (Oxford University Press, 1925), p. xx f. A curious account of H.'s "oddities" will be found in L. Lewin, *Friedrich Hebbel, Beitrag zu einem Psychogramm*, "Hebbelforschungen," VI (Berlin, 1913), particularly pp. 67 f. 71 f. 109 f. 139, and throughout P. Bastier, *L'Ésotérisme de Hebbel* (Paris, 1910).

[25] Cf. *Tagebücher*, I, 289: "Es wird mir immer klarer, daß das Denken nicht, wie ich früher glaubte, eine allgemeine Gabe ist, sondern ein ganz besonderes Talent.

Digitized by Google

favored dramatic protagonists with a biased casuistry of his own. In this way, then, Hebbel's emotional diathesis may account for his start in the right direction as well as for his relative failure clearly to differentiate between moral and tragic guilt.

All of which implies no disparagement of Hebbel's genius. If Hebbel does not quite measure up to his self-proclaimed standard, it is not on account of incompetency, but because his ideal was too exacting—too high to be fully realized within the miserly span of life accorded him by fate. For the serious student of substantial tragedy Hebbel's dramatic quest will never lose its fascination.[26]

NEW YORK UNIVERSITY

Ich selbst besitze dieses Talent nicht." This frank self-criticism is more to the point than A. Scheunert's *Der Pantragismus*, "Beiträge zur Ästhetik," herausg. von Th. Lipps u. R. M. Werner, Hamburg und Leipzig, 1903, according to which, S. 216, through Hebbel, "unserm Gefühl Wege vorgeschrieben werden, auf die es sich nicht zwingen läßt, die es nicht willig betritt, wenn auch der Verstand sie gehen kann."

[26] Cf. A. Grote, *Hebbels Schatten* (Leipzig, 1911), p. 13 ff., criticism of Eulenberg's "Hütet Euch vor Hebbel."

Digitized by Google

ERNST BARLACH AND THE SEARCH FOR GOD

By EDWARD FRANKLIN HAUCH

ALMOST every treatment of ultra-modern developments in the fields of German literature and art begins by reminding us that there is manifest in these things a striking departure from materialistic naturalism and a determined concentration upon the deeper spiritual values back of the material. I begin with the same reminder because, if this is true of anyone, it is emphatically true of Ernst Barlach. Not quite so common, but common enough, it is to hold the war responsible for all this. We cannot blame the war alone for the present frenzied revaluation of old values on the part of the newer writers and some of the older ones, this search for the essence, Man, behind the complex phenomenon, Mankind. The war and the despair that accompanied the national breakdown only intensified a renewed search for Man and God, the beginnings of which are already evident enough in pre-war German intellectualism.

Among the newer German dramatists, Franz Werfel is probably the man of greatest achievement to the present and of the greatest promise. Over against his profoundly poetic brooding stands the prolific brilliance of Georg Kaiser much as the groping genius of Gerhart Hauptmann stood over against the ready talent of Hermann Sudermann some thirty years or so ago. Of the three—Kaiser, Werfel, and Barlach—Kaiser is nearest the average understanding. Werfel demands sustained meditation. Moving in a realm of psychic experience hard to formulate in words, he carefully avoids the pitfalls of an easy allegory and reveals himself only to those who have the endurance to wrestle earnestly with his subtle and often rather complex symbolism. Barlach, no less gifted in the projection of symbolic concepts, delving even deeper, if that is possible, into the mysteries of the subconscious, demands an even greater and more patient concentration.

Barlach began artistic self-expression as a sculptor. His dramatic work reflects that which is most distinctly character-

Digitized by Google

istic of some of the newer tendencies in the plastic arts: the form is often enough crude and harsh as though flung off with disdainful scorn; the emotional and spiritual effect, on closer study, is often all but overwhelming; what is merely conventional and incidental is rudely suppressed, and the essence of the idea of which the work is a materialization is set up in bold relief, by no means always without exaggeration and caricature. The wood-cuts by Barlach's own hand accentuate the unceremonious expressiveness of the printed texts they accompany. If beauty is the goal of ultra-modern artists, it is a beauty that departs somewhat from the traditional canons.

I do not pretend for a moment to have fathomed Barlach's work and found bottom everywhere. As a matter of fact, if at all, I have found it only here and there. One stumbles desperately on through long stretches of these fog-laden mazes until suddenly the fog parts for a moment upon vistas of an overwhelming clarity, and then the weird night with its haunting fascination closes in again. It is this strange fascination and these unexpected flashes that tantalize the much enduring reader to keep on staggering through to the end.

Ernst Barlach was past forty when he began writing dramas. The first one, *Der tote Tag*, 1912, has no affinities whatever to the older romantic or naturalistic traditions. It anticipates to a striking degree the manner and the outlook of the youngest generation of present day writers. The household depicted in it is *the household of the mind.* The mother in it is depicted as that which produces, induces and cherishes our material well-being and ordered domesticity. In the treatment of this symbol Barlach departs sharply from the conventional glorification of this source of common joys. She is of the earth and fights the father-heritage, the vision and the dream, in the aspirations of the son. She is the enemy of high, spiritual enterprise. She has no use for a hero-son. "Is the son a hero because he sees more than his mother?" she asks. "Let the gods help this world, for their mothers are not human beings."

Out of the cellar of the subconscious in this household of the mind there rise into fellowship in it the gnomes Besenbein

Digitized by Google

and Steißbart, half-tamed to lowly and materially useful purposes. To the mother, life is fulfilled when such ends have been achieved. Steißbart, the brainier of the two, is invisible to the mother; she can only sense his presence and can hear his voice; she can *feel* him, but she cannot *see* him. The son can see him and comprehends to a certain degree the nature of this reasoning intelligence. Kule (symbol of the father?), after long wanderings, his vision lost, his staff his only guide, returns to this household, from which, as we are led to infer, he had long ago departed. In his wanderings his feet have encountered only dust and stones; he bears within him the sorrow of the world. How did he come to lose his vision? Speaking to the son, he says:

"But perhaps in many things you are more blind than I. Behold, my eyes, they were two spiders; they sat in the web of their sockets and caught up the visions of the world they encountered, caught them up and savored their sweetness and their joy. But the more of them there came, the more of them there were that were juicy with bitterness and fat with horror, and at last my eyes endured such bitternesses no longer. They spun shut the entrances, sat within, preferred to starve, and died. How can I say in words what has blinded my eyes? . . . But listen! When I lie at night, and the cushions of darkness weigh upon me, then there bursts about me a ringing light, visible to my eyes, audible to my ears. And then there stand about my couch the beautiful forms of a better future, lifeless as yet, but of a marvelous beauty, still sleeping . . . but he who would awaken them, he would create for the world a better face. What a hero he would be who could do that!"

At the gate before the house stands the magic steed Herzhorn, with hoofs like eyes, waiting to bear the son away in swift-winged pursuit of his aspirations. But in his sleep the son cannot wholly cast off the nightmare of atavistic inhibitions. The mother, unwilling that the son should ride forth into the world only to return on foot, leaning blind and broken on his staff, kills the magic steed. The gnome Besenbein (Broomfoot!), in order that the deed may be concealed and forgotten, drags the carcass into the cellar, that cavern of the subconscious, where such things lie buried but never quite annihilated.

The son awakens, but the day is dead; he cannot raise

Digitized by Google

himself above the fog that envelops him and gropes his way back to the mother. Steißbart, with cunning ingenuity, wrings a confession from her that she has killed Herzhorn and that all have of his flesh between their teeth. The play ends with the words of Steißbart: "Only this is strange, that man will not learn that his *father* is God." It is the creative force in man that vitalizes his aspirations and projects his vision. What makes man, Man, is not of the earth, but man is a long time finding that out. His reason, even, could tell him this if he would but listen to it. It is a new mythology that Barlach here creates to hold fast in poetic imagery the new psychology.

The Dead Day must not be taken as a grim elegy on the futility, the perpetual defeat, of aspiration. But we must also not consider achieved, when we have only just begun to see, and that but dimly, the vision of our human destiny. Man has so far made but the merest beginning in his search for God. How childish still our ideas of God! If only God, like the ghost of Hamlet's father, did not, when he does appear, appear to us in such questionable form, threaten our placid comforts and interfere with what we choose to call our business! God is all too often where least sought by the commonality of normal, all too normal, men. In the drama *Der arme Vetter*, 1918, Fräulein Isenborn is the betrothed of one, Siebenmark. She has strangely mystic fancies, and he, matter-of-fact, practical business-man, cannot always make her out. His motto is: "Better a straw-filled head than an empty purse!" Hans Iver, a misfit dreamer, in the judgment of his hard-headed associates, a madman or an impostor, attempts suicide and after a while succeeds. In the meantime we are given an opportunity of seeing behind some of these masks of smug respectability with which he is more or less associated. They likewise get a glimpse or two into obscure corners of their being and are little comforted thereby. Siebenmark, whom contact with Fräulein Isenborn has slightly sensitized for impressions habitually dodged by such as he, has a beclouded vision now and then of his inner hollowness and in one scene at least goes mad with it. Engholm, another of the company and by no means an unmitigated fool, at one point exclaims to

Digitized by Google

Iver: "The wiser the things you say to me, the more a fool you seem to me." Then (*wrathfully*): "All this saviorism is monstrous nonsense!" Like so many other mortals, he is willing to put up with a moderate amount of well-moderated wisdom; he does not want too much of it. Fräulein Isenborn, however, has found in the perplexing Iver all she misses in the normal Siebenmark. The death of Iver separates the two; she decides for the one who is gone and becomes the handmaiden of a high and noble Lord, her own innate nobility of mind.

A sorry spectacle it is for gods and men when fools laugh at that which they do not comprehend, when aspiration—through fear of it—is branded as folly and hounded down as madness. But what a spectacle when God in desperation turns about and mocks the mockers! The scourge of God, laid ever ready for the other fellow's back, has a disconcerting way of presently coming singing down upon the backs of those self-destined only to wield it and not to feel it over-much themselves. Nor is it at all necessary for us to think right away of certain forms of organized religion as the one and only target of Barlach's devastating satire in *Die echten Sedemunds* (*The Hundred Percenters*), 1920. If this play has any applicability at all, it is a much wider one than that. It is a whimsically savage indictment of everything that is half-hearted, half-alive, half-baked, normal, all too normal. Unwilling to yield to any genuine emotion, calculating carefully every move, the flat-footed gentry pilloried in this play, fearful of creative living, *assume attitudes* (sure ear-mark of philistinism), and make themselves believe these attitudes are principles. Presently they grovel before this self-fabricated Kaffir-conscience of theirs like jungle savages at the thought of lions.

Caesar, poor, aged, toothless circus-lion, is dying in his cage in spite of his master's tender nursing and other, not so tender, ministrations with which the master-trainer would fain prolong the feeble roarings. What will happen if he, mainstay of the circus, is allowed to die? How then lure from a gaping public the tribute they pay so dutifully and so gullibly to their primal instincts, supposedly in leash? The lion dies, but the tribute

Digitized by Google

does not stop; in fact, it redoubles with a vengeance upon contributor and former recipient as well. A certain Grude, on leave for the day from a sanatorium for the mentally deranged, sees his opportunity and with bold cunning utilizes it. He is not really crazy, only different; that's why he is in a sanatorium. Cleverly spreading the rumor of the lion's escape, he buys the empty hide and proceeds with it to make a mock of standardized stupidity. His idea is: "Whom fear does not educate, a vision must terrorize. Whoever will not listen to the still, small voice, must have his ears split with trumpets and with thunder. Thick cannon are appropriate to this moderated age. . . . What good creatures these are so long as no one knows what frauds they are!" Pitiable is the funk into which these self-constituted guardians of ready-made gods get themselves when, after whispering "Wolf! Wolf!" long enough, what they take to be the wolf presently appears.

"Where was the lion? Far off, and only thought near!"

If only the One destined to deliver us would show in his appearing a little more respect for our preconceived notions of Him! If only he were something of a super-gentleman! He is in our midst, and we know Him not. In *Der Findling*, 1922, a vagabond couple leaves a horribly diseased child to die by the roadside. All wayfarers turn away in utter disgust, seeing in the child a something that accuses them, their woe, their guilt, their unutterable misery, their brutal botchery and debauchery. Yellow Caesar may fall before Red Caesar; revolutions may come and go, but the old cannibalism goes on forever. All prey one upon the other as of old; all drink the sweat and eat the flesh of their fellows as of old, looking ever, meanwhile, and as of old, for Someone to deliver them, "some exalted Savior, high-hatted and frock-coated, with silver-topped cane, stepping in the very body out of Eternity."

"But when this exalted Savior climbs down out of his coach, he will have his high hat in his hand and will lay it on the box, seize with one hand the glove of the other and throw the bundle of hollow fingers into the high hat, slip out of his frock-coat, soft in body and naked limb; mouse-small, mouse-fine, he will slip through all coarse cannibal bones, through the mouths of

Digitized by Google

the sickest and poorest of all, deep into the lumps of filthy entrails, . . . into the ruin of broken bones: into the very selves of all of us, into this lamentable son of earth, in short, into the child and child's child of us all, into the guilt of all of us, shame of all of us, into this our snarl and horror of a revelation. Then will he bend straight in him our crookedness, of his canker make us whole, make good on us what we have done to him."

It was a foul and weary couple that abandoned their diseased child by the wayside. It is Thomas and Elise, likewise flotsam, more or less, on the muddy tide of this, their own, carrion-feeding age, that rescue it. They take unto themselves with loving courage this foundling at whose sight all have shuddered, and the child is transformed, not only healed, but radiating healing. Once more courageous youth takes up the burden of life's debauched inheritance and creates its world anew upon the ruins of the old.

According to Albert Soergel the present age yearns for new mythologies, and he calls Barlach's *Dead Day* a successful answer to this demand. But why new mythologies when the old still serve? Barlach's *Die Sündflut* was good enough to win for him the Kleist prize for 1924. In it the ancient story of Noah, to which, however, Barlach adds a few picturesque inventions of his own, becomes the medium for the discussion of the world-old problem of the contradiction between the evil in the world and the idea of God. Barlach is not charlatan enough to offer an easy, ready-made solution. He seems not at all sure that a wholesale destruction of the race, barring a small remnant, is going to prove an efficacious remedy for the evils with which humanity is afflicted. So inextricably is good and evil mixed that enough of both gets into the ark to keep the trouble going for a long time to come. Segregation may not help us much. "Coming out from among them" into this ark, we bring into it much of the grossness, the Evil, we are fleeing and are all too likely to leave behind a spiritual vitality and a power of vision that are not always the exclusive heritage of the conventionally fittest to survive. What of the survival of the fittest, when the fittest are not particularly fit? (Govern-

Digitized by Google

ment by the best minds, for example, may be all very well, but what if the best minds are not entirely good enough!)

In the concluding scene of this queer drama the helpless Noah stands in uncomprehending perplexity before the indomitable sinner Calan, arrogant, cruel—and generous—in prosperity, with spiritual virility sublimated but undaunted in calamity. When drowning vermin has eaten holes in his head where his eyes had been, he has his great vision of God, as the Flood engulfs him:

"Du armer Noah! Ach, Noah, wie schön ist es, daß Gott keine Gestalt hat und keine Worte machen kann—Worte die vom Fleisch kommen—nur Glut ist Gott, ein glimmendes Fünkchen und Alles entstürzt ihm und Alles kehrt in den Abgrund seiner Glut zurück. Er schafft und wird vom Geschaffenen neugeschaffen. . . . Auch ich, auch ich fahre dahin, woraus ich hergestürzt, auch an mir wächst Gott und wandelt sich weiter zu Neuem—wie schön ist es Noah, daß auch ich keine Gestalt mehr bin und nur noch Glut und Abgrund in Gott—schon sinke ich ihm zu—Er ist ich geworden und ich Er —Er mit meiner Niedrigkeit, ich mit seiner Herrlichkeit—ein einziges Eins."

Two lines from Franz Werfel's *Juarez und Maximilian* might serve as a motto for the most recent of Barlach's puzzles, *Der blaue Boll*, 1926. The Princess Salm says to Maximilian: "Ach Gott! Ein Mensch werden, ist alles!" Maximilian replies: "Ja, Fürstin, und das ist nicht leicht." To fathom the implications of this play in all their curious ramifications is not my present purpose; it would be, if the truth must be told, beyond my present capacity for guessing all its riddles successfully. In the main it would seem to be a re-statement of the ideas suggested by *Die Sündflut*, but there is in it considerably less of the grotesque cruelty and more of the whimsical humor that alternate so strangely in Barlach's work. What we call evil may have its source in misdirected, miseducated, or baldly naked and untutored virility; what we call virtue is often enough purely negative, an impotence for both evil and good. The plot is such a slender one that a brief indication of it would give little notion of its intention: The landed proprietor Boll's spiritual restlessness still betrays all too

Digitized by Google

obviously the subsoil of carnal virility out of which it slowly struggles. A certain one called in the list of characters *ein Herr* and who allows himself to be called the Lord God by the whimsical company in which he appears, comes to the somewhat ambiguous tavern of Elias, who says to him: "Sir, you seek here the house of prayer?" The Herr replies: "Quite right, I have friends here. . . . I am among friends everywhere, in the house of prayer as in the tavern; wir und ihr, alle sind auf gleichen Wegen des Werdens und laufen dem Besseren zu, selbst auf Teufelsbeinen." He himself has one leg that is not at all unlike the devil's. But not all who run necessarily arrive. Some are caught in the blind alley of an arrested evolution with appetites untinged by sublimation. To a particularly thirsty guest mine host Elias says: ". . . . dein Durst ist im Werden und wird immer großartiger, aber dein Kredit bleibt im Puppensack, da ist kein Ausgleich." Boll's cousin Otto is caught contentedly in an alley equally blind, even though it ends somewhat higher up the mount of salvation. Unworried by any restlessness of any kind, he says to the troubled Boll: "I am a landed proprietor, you are a landed proprietor, and that should be enough for this day and future days. What need have we of the Lord God for company!" To the Herr, who has said something about money "in case of need," he says: "In case of need? Do you think that I, that we, lack money? I know no such circles, have nothing to do with them. You seem to know that kind of people—our kind is never needy." The Herr at least implies a friendliness for money, reputed root of many evils. So-called evil things are not necessarily useless things in the spiritual race; the Herr himself has one devil's leg. Otto presumes to have need of nothing, not even God, but presently the Herr reminds him that all of us are favored alike of destiny, all are tied up with one another in a pitiful, universally human, and bitter family resemblance. Otto does not know that that very night what soul he has is to be required of him, and *that* will be his *Werden*. Boll scarcely runs, rather blunders and gropes "dem Besseren zu," but by no means unwillingly. Elias, in analyzing his belated growing pains, says to him: "And then, only do

Digitized by Google

not be afraid, and least of all afraid of yourself. Can the devil fear devils? You people who are not minded to exchange places with any devil, do not do it because you are a heap of fears and do not know that the devil is a wholeness (ein Ganzes). What you would, you cannot, and what you must, you would not—men by halves are no devils." As for him: "What Elias does, he must, and what Elias must, that he also would." The race is to those in the end who have the will to courage for better or for worse. Only those who have devil-capacity also have true God-capacity.

In many matters of detail Barlach's work presents no end of tantalizing perplexities, but in its totality he leaves little uncertainty as to the major message he tries to convey through it. Man is still all too easily satisfied to pray to gods outside himself and let it go at that. If I read Barlach aright, he would have us once and for all face the fact cheerfully and courageously that a *deus ex machina* is as much out of place in the art of living and the process of a human spiritual evolution as in any other art or natural process. Man is flesh in common with the beasts, but he has this distinction that he is also spirit: the evolutionary impulse has become in him a force of which he can be conscious in his aspirations; he can, if he will, warp and check, or cherish it. One of the parting words of the Lord to Boll, after he has tested him and found him not wanting, is: "Sie müssen, Boll muß Boll gebären." Out of the old human nature must be born the better human nature. Man's spirituality must draw and feed upon the virility of his own nature, a virility that in many is still carnal, all too carnal, and at best still too merely human, all too human. Man, like Zarathustra's mountain tree, deeply rooted in the material realities and material verities, in the earth, "the evil," can push with his crown into illumined heights, the more deeply rooted, the higher. He will reach the heights in proportion as he has the courage of his own native resources and the will to his best aspirations.

HAMILTON COLLEGE

Digitized by Google

BOOK REVIEWS

Festschrift August Sauer zum 70. Geburtstag am 12. Oktober 1925 dargebracht. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1925.

The birthday gift to the late lamented August Sauer contains, besides a poetic greeting, eighteen studies conveniently classified under the rubrics "Stoff und Form," "Persönlichkeit und Werk," and "Stamm und Landschaft." The second group is the most numerous; the last appropriately exemplifies a form of literary history which owes much to Sauer's initiative.

A brief notice cannot even mention all the contributors, nor avoid the appearance of arbitrariness in the choice of a few outstanding contributions for special attention. But in Part I Konrad Burdach's and Julius Petersen's articles are certainly conspicuous; in Part II, the articles on Grillparzer; and in Part III, Josef Nadler's "Schlesien und die Lausitz 1814–1848" and Moriz Enzinger's "Probleme einer tirolischen Literaturgeschichte"—the quality of each sufficiently attested by the reputation of its author—would probably be seized upon as most noteworthy in a volume dedicated to this particular scholar.

With fullness of historical detail and with that personal touch of his which we all know, Konrad Burdach treats in "Universelle, nationale und landschaftliche Triebe der deutschen Schriftsprache im Zeitalter Gottscheds" the development of national consciousness out of the cosmopolitanism of eighteenth-century Germany, putting strong emphasis upon the significance of efforts to establish a national language. Jakob Grimm's historical and critical method of investigation—here illuminatingly exhibited, but perhaps overestimated as to its importance outside the sphere of linguistics—effected, according to Burdach, nothing less than "die weltbefreiende Entdeckung und Veranschaulichung des geschichtlichen Begriffs der germanischen Nationalität." From the point of view of this conception it is seen how slow was the process and with what keen rivalry in both theory and practice standard speech and dialect contended—especially how (before Gottsched) Silesian vied with Misnian.

Julius Petersen's essay "Zur Lehre von den Dichtungsgattungen" is a novel and stimulating attempt to carry out, with all the resources of modern criticism, a project suggested by Goethe in "Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des *Westöstlichen Diwans*." Goethe, it will be remembered, proposed a circle in which all recognized *genres* should find their places with reference to the primary types symmetrically fixed on its periphery. Of primary types there are three: "Es giebt nur drei echte Naturformen der Poesie, die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama." Goethe, to be sure, recognizes differentiation according to substance as well as form. But, Petersen adds, substance itself presents an alternative which would go far in the determination of form, viz., substance in state or in action. Likewise, in regard to form, we have the alternative possibilities of a report or a representation; and in either of these, the choice between monologue and dialogue. No one of these pairs (*Zustand, Handlung; Bericht, Darstellung; Monolog, Dialog*) can be simply coincident with the three primary types aforementioned. On the contrary: "Epos und Drama stehen durch den Begriff der Handlung, Epos und Lyrik durch den des monologischen Vortrags,

Digitized by Google

Lyrik und Drama durch den der Darstellung in Zusammenhang. Das Epos hat für sich allein die Form des Berichtes, das Drama den Dialog, die Lyrik den Zustand." If now, Petersen goes on to say, we conceive a circle, the centre of which is occupied by poetic utterance as yet undifferentiated (*Urdichtung*) and on the circumference of which the three *genres tranchés* (drama, lyric, epic) are placed at intervals of ninety degrees, we may picture to ourselves in a kind of compass the *évolution des genres*, with all possible subdivisions according to tendency in this or that direction, and with the possibility of as many concentric circles as human ingenuity can ever devise.

Finally as to Grillparzer. Though it cannot be said that either Georg Stefansky's account of "Grillparzers geistige Persönlichkeit" or Reinhold Backmann's "Grillparzers Erwachen" considerably modifies established opinions, these articles are none the less welcome for fully documented observations and clear-cut testimonies concerning a "naiver Dichter und sentimentalischer Mensch." Quite charming, on the other hand, is Bernhard Seuffert's analysis of *Der arme Spielmann*. Seuffert is as technical as E. Alker (in *Neophilologus*, XI, pp. 15 ff.); he finds as much symmetry as Alker finds, but also a singular initial groping for the thread of the narrative, remarkable by contrast to the firm grasp revealed in the composition of *Das Kloster bei Sendomir*. That in more senses than one the *Spielmann* is autobiographical is known of all men. Seuffert sees in it not only a study in psychology, but also a symbolical representation of the author's own case, "ein Märchen von Grillparzer." . . . "Er stand am Lebensmarkt und fiedelte. . . . Er nahm Spenden der Anerkennung verlegen an und wußte doch, was er beim Spiel fühlte, fühlte keiner mit: 'den lieben Gott spielte keiner' mit ihm. Da kam die große Flut der neuen Zeit und die Jagd nach dem goldenen Vlies, die alte heilige Welt verfiel, Zwist war überall. Und was er spielte: sei treu dem Herrn, weh dem, der lügt, wollte man nicht hören. Da starb der alte, arme Spielmann und ward feierlich begraben." Grillparzer's Jakob was more fortunate than his prototype. Gottfried Keller justly remarks in a letter to Emil Kuh (Sept. 10, 1871): "Es liegt ein tiefer Sinn in der scheinbar leichten Arbeit: die Gewalt der absolut reinen Seele über die Welt."

W. G. Howard

Harvard University

Hempel, Heinrich, *Nibelungenstudien I. Nibelungenlied, Thidrikssaga und Balladen.* "Germanische Bibliothek," II. Abteilung 22. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1926.

Hempel devotes this first instalment of his Nibelungen studies chiefly to a discussion of the relation of the Nibelungenlied to the Thidrikssaga and the ballads, and the conclusions to be drawn from this relationship when correctly established. The essence of the book lies in its fundamental thesis, that the Nibelungenlied is an amplification and remodelling of an earlier poem which already existed in epic form not only as to Part II (the fall of the Burgundians) but as to Part I (the Siegfried story) as well. The marshalling of evidence from various quarters in support of this view makes up the detailed argument. From this it may be seen at once that Hempel accepts as fully proved the view set forth so brilliantly by Heusler, that the Nibelungenlied has, certainly at least for Part II, a forerunner already in epic form, an *älteres Epos* or antecedent epic; but he emphatically rejects Heusler's theory as to Part I. Hempel thinks the case is equally strong for an *epic* antecedent to Part I, and presents here the grounds for his conclusion. His disagreement with Heusler centres in the interpretation of the Siegfried story as it is in the Thidrikssaga. Far from thinking

Digitized by Google

that this could not have been based upon an already epic form of the story, he advances convincing positive arguments that it, equally with the story of the downfall of the Burgundians, must have had an epic poem as its source; that, therefore, antecedent to the Nibelungenlied, there existed a poem in which both the Siegfried story and the tragedy of the Burgundians were already brought together in epic form, and on German territory; and that this epic antecedent to the Nibelungenlied furnished the narrator of the Thidrikssaga with material for both parts of the whole.

In an "Introduction" of 30 pages Hempel sums up the results of the investigations of Heusler, Dröge and the others who have at length dispelled the fog that lay so thick over the Nibelungen field since Lachmann a century ago launched his *Lieder* theory. Their combined labors have resulted in a new conception of epic growth, the classic statement of which we owe to Heusler in his *Nibelungensage und Nibelungenlied*. Let it be said in passing that Hempel's present contribution to the discussion will be reassuring to those who, like Panzer, thought it well to issue a mild caveat against making a cult of Heusler. But those of us who are steady enough not to be hypnotized outright by Heusler's brilliant style and positive tone will still probably recognize in his book one of the most remarkable of its kind.

As between the two chief conjectures regarding the time and place of origin of the antecedent epic—Heusler's, that it was composed about 1160 in Austria, and Dröge's, that the date is nearer 1125 and the place Rhenish Franconia, Hempel agrees with Dröge on both points. He sifts carefully Heusler's arguments as to time and place and also those presented by Dröge (*Zs. f. d. A.*, XLVIII, LI, LVIII, LXII), adding here and there a new point of his own. Hempel is further of the opinion that there is no ground for supposing that the *epic* genealogy of the Nibelungenlied reaches farther back than this one stage, and accordingly dismisses as untenable both the assumption by Roethe and others of a Latin Nibelungias of the 10th century, and that by Dröge of a German Nibelungen epic of about the year 1000. Hempel then states the three chief questions he has set himself, and gives a preliminary answer to each. (1) Is the account of the destruction of the Burgundians as given in the Thidrikssaga the result of an earlier Thidrikssaga, based upon a Saxon *Lied*, having had superimposed upon it a later version drawn from the antecedent Nibelungen epic? To this he answers that the two sources are recognizable, but that the fusion had already taken place, at Soest in Germany. (2) Does the duplication of substance in chapters 169 and 170 of the Stockholm Ms. justify the inference of a stratawise development of the Thidrikssaga? Again, No. (3) Was the earlier Rhineland epic which passed over into the Thidrikssaga merely a "Nibelunge nôt" containing only Part II of the Nibelungensaga (the tragedy of the Burgundians), and has the Siegfried story in the Thidrikssaga accordingly its origin in other sources (such as Heusler's Brünhildenlied)? The major part of Hempel's book (144 pp.) is devoted to establishing the answer: "Die Sigfridsage in der Thidrikssaga stammt wie der Burgundenfall aus dem älteren Epos."

The concentration of attack on the Nibelungen question in recent years is something unique in the history of Germanic scholarship, resulting in a very drastic revision of long current conceptions of the evolution of mediaeval epic, particularly of the Nibelungenlied. This first volume of Hempel's Nibelungen studies is an important contribution to the discussion, especially in its elaborate analysis and criticism of Heusler's view of the previous evolution of Nibelungenlied, Part I. We shall await with great interest the continuation in which he promises to submit evidence of (1) the historical (Merovingian) origin of the Sigfridsage and its fusion

Digitized by Google

with the Burgundian saga, (2) *Märchen* (of the Dornröschen type) as the basis of some of the motifs, (3) style and character of the poet who gave the Nibelungenlied its final form.

G. H. Needler

University College, Toronto

Tonnelat, Ernest, *La Chanson des Nibelungen*. "Publication de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg," Fascicule 30. 396 pp. 8vo. Paris, 1926.

To undertake the writing of a critical work on the Nibelungenlied is a task of no small proportions. The assimilation alone of the most important scholarly works that have appeared on the poem in the course of the last century demands not merely months but years of the closest application. It is significant, though unfortunate, that no scholar has as yet attempted such a work in English. The French have been more fortunate, for over thirty years ago H. Lichtenberger published his *Le poème et la légende des Nibelungen*. This work, being now in many respects out of date, is supplemented if not superseded by the study of M. Tonnelat.

In approaching a critical study of a poem like the Nibelungenlied, whose literary pedigree must be traced back more or less indirectly through hundreds of years, two methods may be adopted by the scholar. The one, the genetic, begins with the study of the sources and applies the knowledge thus gained to the interpretation of the work under discussion. The outstanding example of the application of this method to our poem is Heusler's *Nibelungensage und Nibelungenlied*. The other begins with a critical analysis of the work itself, seeking to interpret its difficulties, as far as possible, as a product of the author and of his times, and using source-material only where the study of the work itself will not suffice. M. Tonnelat may be regarded as an exponent of this method. Both methods have their strong and weak points. The genetic investigator is often too prone to explain an obscurity or inconsistency by a too ready reference to a source. On the other hand, the student who concentrates on the work itself or becomes particularly enamoured of its author is often likely not only to overlook many of the latter's shortcomings but to read into his product interpretations and motivations which the poet himself may never have had. Into this error M. Tonnelat sometimes falls.

The work under discussion is divided into two almost equal parts. The first, the author devotes to the discussion of the poem itself, its composition and unity. This is the most original part of the work and in a number of instances differs from the conventionally accepted interpretation of the poet's intentions. M. Tonnelat, believing that modern criticism of the *Nibelungenlied* has tended too much toward an examination of the sources and therefore too little toward an understanding of the poet himself, seeks to interpret the poem as a distinct creation of its author, who used the old traditional Germanic literary material in much the same way as, for example, Goethe used his source material in writing his *Faust*. M. Tonnelat's position in this regard strikes one as rather extreme, for he apparently believes that the large majority of German scholars still think of the poem as the product of a collective genius ("le produit d'un génie collectif," p. 3), which is, in fact, a sort of "*génie national*." Evidently for him Lachmann's ghost still haunts the studies of the Nibelungen scholars. While recounting, therefore, in considerable detail the story of the *Nibelungenlied*, he is chiefly interested in showing us its author as a consummate artist, a psychologist of the highest order, who deserves to be regarded as a classic in

Digitized by Google

his divination and application of those constant laws of art, namely, reason, harmony and proportion (p. 7). The chief difficulty in upholding in every respect this high opinion of the poet lies, of course, in the many inconsistencies and faults of motivation in the poem, and it is only natural that M. Tonnelat should try to minimize these as much as possible. He finds it necessary, however, on numerous occasions to apologize for the poet, and his explanations for these weaknesses are rather interesting. He is very loath to use the more obvious explanation for many of the inconsistencies, namely, that the author was following one of his sources and failed to note the incongruity; so, except where there is absolutely no other recourse, the influence of the source is not mentioned. Thus Sigfrid's arrival at Worms and his inconsistent blustering before Gunther and his men is explained on the ground that the author here was following the literary tradition of the *Spielmannsepos*, where the hero in quest of the bride finds himself exposed to danger (p. 22), that he takes especial pride in depicting a rude, defiant hero as he imagines him to have been in olden times (p. 29 f.). Not a word here about this Sigfrid-type in some of the sources (cf. Wesle, *ZfdPh.*, LI, 33 ff.). And might not the poet's introduction of this incident have been meant by him, in part at least, to motivate Hagen's hatred of Sigfrid?

Brünhild's tears on seeing Kriemhild seated beside Sigfrid at the double wedding receive a rather novel explanation. Critics have usually explained this action on Brünhild's part as again due to a source which the poet was most likely following. For M. Tonnelat to say of these critics, "Ils ont voulu reconnaître ici l'influence de la version scandinave (p. 59)," is certainly misleading, since it leaves the erroneous impression that there was here a Scandinavian influence on the German epic. Brünhild's action is explained on the simple grounds of her solicitude for the disgrace her sister-in-law has suffered in marrying beneath her station, because the rigid caste-system of feudal times would make such a *mésalliance* particularly humiliating. It is a mistake to think of Brünhild as at any time jealous of Kriemhild. Her subsequent actions toward Gunther are also to be explained solely on this ground. Brünhild's attitude toward Sigfrid up to the time of the quarrel of the queens must also not be regarded as in any way hostile, therefore the line in Strophe 511, "Sîfride mit dem gruoze si von den anderen sciet," does not mean that she greets him with feelings of hostility, as usually interpreted, but simply "elle distingua par son salut Sigfrid de tous les autres," which is to be interpreted as a particularly friendly greeting (p. 222). Whatever one may think of this explanation, it must be admitted that M. Tonnelat makes out a pretty strong case for the poet's conception of the character of Brünhild.

M. Tonnelat's aversion to the use of sources as possible influences of poetic motivation leads him to disregard these where they are most obvious. Otherwise it is hard to understand why he devotes two paragraphs (p. 111) to the discussion of why the epic poet used minstrels as messengers from Kriemhild to the Burgundians. He concludes that to have sent more warlike messengers to men like Gunther and Hagen might have aroused their suspicions too much. As a matter of fact, we know from the *Thidrekssaga* that the older *Nibelungennôt*, to use Heusler's term, the model adapted by the poet, most likely used the *Spielmänner* as messengers. There was nothing remarkable or unusual about this, since the minstrel was the most frequently used messenger of his time.

This reluctance to refer to traditional sources is at least partly inherent in the method employed. If the critic begins his discussion with the critical analysis of the poem before he has acquainted his reader with versions of an older date, he cannot,

Digitized by Google

for pedagogical reasons, constantly refer to the latter in elucidation of obscure points. Consequently numerous points must be left for later discussion, and this our author does in the second part of his study.

It must not be inferred from the foregoing discussion that the author is not thoroughly conversant with most of the sources of the poem; on the contrary, the second part of his study bears witness to a scholarly assimilation of the source-material. This is taken up from the standpoint of the principal characters of the poem. Thus, we have chapters on Sigurd-Sigfrid, Gudrun-Kriemhild, Brünhild, etc., as they appear in the *Edda*, *Thidrekssaga*, *Vǫlsungasaga*, etc. This procedure has its points of excellence, for it gives the author the opportunity of comparing the various versions from the standpoint of the treatment of the characters by the *skōp* as well as the minstrel. In addition there are chapters on the death of Sigfrid and the rape of the treasure, episodes of the voyage of the Burgundians and of the battle between the Burgundians and the Huns, sources of the poem, historical and mythical elements, the route of the Burgundians to Etzelburg, concluding with a chapter on Austrian and German literature of the twelfth century. A useful bibliography, arranged topically and containing references to most of the more important works on the subject, is also added.

Except for the arrangement of the material and the defense of certain theses this part makes no claim to being original. It is sufficient that it gives a good, though not especially systematic, digest of the present status of scholarly investigation on the subject. The author acknowledges his indebtedness principally to Boer, Heusler and Panzer, in the order named. But he seems, unfortunately, to have an occasional penchant for controversial subjects. It is hardly consistent with a work of this nature that he should devote four pages (185–189) to the attempt to disprove the conjecture concerning the story told by Saxo Grammaticus of the minstrel who, in 1131 A.D., sang before Kanute about the treason of Grimhild against her brothers. There is no proof that Saxo is here reporting the truth, but the attempt to disprove it is also based on conjecture, therefore nothing is gained. Later (p. 233) M. Tonnelat practically admits that from the 12th century dates the consideration of Kriemhild as the instigator of the murder of her brothers.

Throughout the discussion of this part there runs the central theme of the author: to show us how much more logical and psychological is the poet of the *Nibelungenlied* than are his predecessors. A clear presentation of the evolution of the material of the poem through the centuries of its development, such as Heusler gives, we do not get, but that is scarcely to be expected, because the emphasis is here shifted to the character and its development by the poet.

Aside from matters of personal bias there are few errors of commission and these not serious. That Hagen, when about to kill Sigfrid, "cherche des yeux la petite croix cousue par Kriemhild sur le vêtement" is without justification (cf. Saran, *Das Nibelungenlied*. "Handbücherei für den deutschen Unterricht," p. 70, note). Gudrun sends out her three sons, Hamdir, Sörli and Erp, and not simply the first two as stated on page 181. In discussing the term "Nibelungen" as applied to the Burgundians one is rather surprised to find M. Tonnelat resurrecting an old and discredited explanation, viz., that this term, originally applied to the Franks (*Nebulones* in the *Waltharilied*), was transferred from them to the Burgundians because the two tribes were confused in the minds of the poets of the 8th and 9th centuries (p. 248 and note). Symons (*Pauls Grundriß*, III², p. 656) shows that this rests on a misconception of the meaning of the Latin term. For the generally accepted

Digitized by Google

explanation, compare Heusler, *op. cit.*, p. 45. On page 371 of the notes, the date of Roethe's article on "Nibelungias und Waltharius" in the *Berliner Sitzungsberichte* is given as 1906 instead of 1909. In the bibliography (p. 383) the title "Zeugnisse und Excurse" (*ZfdA.* XV) is not by Müllenhoff but by Oscar Jänicke. Müllenhoff's articles under this title appear only in volume XII of the *Zeitschrift*. Polak's articles quoted on pages 378–9 appeared in book form under the first title (Berlin, 1922).

Of omissions the following may be mentioned: In the discussion of the story of Sigfrid's death no mention is made of the striking parallel of many features of this episode with that of the French story of *Daurel and Beton*. The parallel is so close as to make influence on our poet very likely, and yet it is apparently intentionally omitted, since the article by Singer, who made the discovery, is included in the bibliography. No mention at all is made of the Faroese or Danish ballads. In view of the recent investigations of Heusler, Neckel, de Boor and others on their value as source material they should at least have received a reference. The titles in each division of the excellent bibliography are put down in the chronological order of their appearance. Naturally one must set a limit for such a list, and the inclusion of titles is more or less a matter of personal preference. The reviewer would have chosen the following in place of some of those included:

Vogt-Paul, *Grundriß*, II², 1, pp. 229 ff.

de Boor, *Die faröischen Lieder des Nibelungenzyklus*, Heidelberg, 1923.

Heusler, "Heldennamen in mehrfacher Lautgestalt," *ZfdA.* 52, 97 ff.

" "Geschichtliches und mythisches in der germanischen Heldensage," *Sitzungsberichte*, Phil. Hist. Kl., Berlin, 1909.

" "Altnordische Dichtung und Prosa von Jung Sigurd," *Sitzungsberichte*, Berlin, 1919.

" "Die deutsche Quelle der Ballade von Kremolds Rache," *Sitzungsberichte*, Berlin, 1921.

" "Das Nibelungenlied und die Epenfrage," *Internationale Monatsschrift*, 1920, XIII, 2.

Neckel, "Die Nibelungenballaden," *Festgabe für Braune*, Dortmund, 1920.

" "Sigmunds Drachenkampf," *Edda*, XIII, 122 ff., 204 ff.

Panzer, "Sigfridmärchen," *Festgabe für Braune*, Dortmund, 1920.

Patzig, *Die Verbindung der Sigfrids- und der Burgundensage*, Dortmund, 1914.

On the whole, while somewhat idealistic as regards the Nibelungen poet, the study of M. Tonnelat should prove extremely useful, not only to the French for whom it is primarily intended, but to students of Germanics everywhere, if only to serve as an antidote to that realistic type of criticism often so prone to tear down rather than to build up.

SAMUEL KROESCH

UNIVERSITY OF MINNESOTA

Albert Köster, *Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit.* Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1925.

„ Kulturgeschichte, Stilgeschichte, Geistesgeschichte, Geschichte der Ästhetik und wie sie heißen, jede von hohem und höchstem Wert, sind alle keine Literaturgeschichte, keine Geschichte der Kunst, deren Ausdrucksmittel das Wort ist. Ich mußte mir—nicht eklektisch—meinen Weg selbst suchen, auch wenn er mich vielleicht fehlgeleitet hat. Auf einige wenige Abstraktionen oder gar eine einzige

Digitized by Google

läßt sich das reiche Getriebe nicht bringen. Ich mußte das bunte Kräftespiel fühlen und sehen, die einzelnen Mitspieler in dem großen Drama mir bald näher, bald ferner wissen, jeden seine sonderliche Rolle verkörpern und doch keinen zu selbständig aus der Gruppe der Artverwandtheit und dem gemeinsamen Volksschicksal der Erschaffung einer Nationalliteratur heraustreten lassen."

Diese Leitworte eines beabsichtigten Vorwortes zeigen, wie klar der verstorbene Gelehrte Scylla und Charybdis der Literaturgeschichtsschreibung erkannte: ein Sichverlieren in biographische Aufreihung von Dichtern, ein übergroßes Vereinfachen und Herausarbeiten von Strömungen. Sie lassen deutlich erkennen, was ihm, dem Lehrer und Forscher, dem einfühlenden Historiker, dem künstlerisch feinfühligen Menschen als Ziel vorschwebte: Darstellung des Dramas einer Entwicklung, das jeden Gebildeten seines Volkes beschäftigen muß und das er hier in Spannung und Freude vor sich abrollen sieht.

Im Fließen sehen wir Ideen und Formen bereits am Anfange des Buches: während Gottsched noch Pomp und Würde des Zeitalters Ludwigs XIV. nach Deutschland zu überführen trachtet, ist bereits jenseits der Grenzen die Statik von Tragen und Ruhen in den leichten Tanz des Rokoko aufgelöst und verschmolzen. Kunstgeschichte und Gesellschaftslehre erläutern die Vorgänge im Reich der Literatur. Aus einzelnen Zügen setzt sich ein typisches Zeitbild zusammen, wie es auch im Verlaufe des Dramas die Szenen in der Schweiz, in Leipzig, Halle und Berlin verlebendigt. Ganze Kreise erschließen sich uns in ihrer Eigenart. Wie treffend in Licht und Schatten die Charakterisierung der Empfindsamen; wie lebendig die Bezeichnung der „Bremer Beyträger" als vernünftige Jünglinge, die eine Fensterscheibe vom Treiben der Gasse trennt; und wie befreiend inmitten befremdenden Denkens vergangener Zeiten eine solche witzig-epigrammatische Metapher: unter dem Einfluß der Graveyarddichter „die rechte englische Krankheit des achzehnten Jahrhunderts, ein zeitweiliger Mangel an seelischer Knochensubstanz."

Der Monolog des Literaturdiktators Gottsched weitet sich zum Dialog und Streit mit den Schweizern; um die Kämpfer scharen sich in Abstufungen ihre Parteigänger. Aber wie im Fortschreiten der Entwicklung neue Führer, neue Größen Träger der Handlung werden, fallen die alten nicht plötzlich in die Versenkung sondern bleiben im näheren oder weiteren Umkreise, bis mit Lessing noch einmal die ganze Bühne sich mit allen Spielern und Statisten belebt. Aus diesem geistigen Weben der Zeit, diesem lebenden Gobelin treten die Hauptfiguren hervor, selbst die weniger sympathischen gerecht, ja im einzelnen liebevoll gezeichnet. Fein werden Bodmer und Breitinger kontrastiert, jedem das Seine zugeteilt (und wir alten Schüler Kösters erinnern uns schmunzelnd seines Protestes gegen eine Firmierung dieser beiden à la „Löser und Wolff"). Gellerts Charakter wird bis in seine leise Spürung psychologischer Probleme verfolgt; Kösters Kunst suggestiver Wortwahl in der Darstellung psychischer Eigenart ist gerade hier besonders eindrucksvoll; in einem Absatz von acht Zeilen diese charakteristischen Worte: kleine Ansätze—Empfinden—erbaulichen—ängstlich—mißbilligte—wollte gar nicht kennen lernen—ablehnte—Gefahr—fürchtete.

Die Klippe Klopstock wird zu einer Glanzleistung einfühlender Verlebendigung. Und nach den zwanzig Seiten, die Lessing gewidmet sind, miterleben wir „die tiefste Erschütterung in den Kreisen Herders und Goethes" beim Tode Lessings, „immer das gleiche Bild tauchte auf, wenn einer dem andern die Trauerbotschaft schrieb: eine Sonnenfinsternis stand über Deutschland."

Digitized by Google

Über den Hauptspielern aber kommen die andern nicht zu kurz, und eine halbe Seite Ewald von Kleist gewidmet bringt uns „diesen schwermutvollen, menschenflüchtigen, duldsamen Menschen, der so voll Sehnsucht nach Freude durchs Leben ging und doch so unfähig war, selbst Frohsinn zu wecken" zum erstenmal nahe in einem so weit gespannten Rahmen, der zudem zur richtigen Proportionierung nationaler Gestalten ständig Ausblicke über die Grenzen erlauben muß.

Der Kunst, deren Ausdrucksmittel das Wort ist, werden zahlreiche feine Wortwandel- und Stilbeobachtungen gerecht: W o l l u s t wird zur F r e u d e Hagedorns und klingt „vielstimmig durch ein ganzes Jahrhundert weiter; zu Klopstock hinüber, zu Schiller und bis in das Finale von Beethovens Neunter Symphonie,"—„Die Partikel ‚Wenn,' das Wahrzeichen sentimentaler Lyrik, ist dem Minnesang ebenso eigen, wie dem Volkslied und der Lyrik Klopstocks." Und abschließend zum Laokoon: „Das Zeitalter der beschreibenden Poesie, oder grammatisch-stilistisch ausgedrückt, das des Substantiv- und Adjektivstils, war vorüber; ein Gedicht wie Goethes ‚Auf dem See,' in dem alle Schilderung in Verba der Bewegung aufgelöst war, gab zehn Jahre nach dem *Laokoon* Lessing in allem wesentlichen recht."

Der Anhang, „Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung im 18. Jahrhundert," ist schon im Jahre 1912 als Leipziger Universitätsprogramm erschienen. Ein Vergleich zwischen ihm und dem eigentlichen Buche scheint mir besonders in der Darstellung die reifere Ernte der dazwischenliegenden Jahre zu beweisen. Und doch mußte das Werk ein Torso bleiben, weil dieser Mann, der oft so zierlich und preziös erschien, der noch wie ein junges Mädchen vor seinen Seminaristen erröten konnte, jenes Erbteil ‚deutscher, norddeutscher Zweifelsucht' in sich trug, zu oft ‚seine Entwürfe ins Feuer warf,' zu oft ‚bereicherte und wieder vereinfachte' und noch am Ende seiner Laufbahn den Satz schrieb: „Mag sein, daß Literaturgeschichte nur von einem Gelehrten geschrieben werden darf und ich keiner bin."

Erschüttert stehen wir vor diesem Zeugnis einer problematischen Natur. Erschüttert mag wohl mancher den Abguß seiner Totenmaske im Münchner Theaterarchiv betrachten und jener Hand, die den Reichtum von Büchern, Stichen und Marionetten sammelte und die saubern Miniaturbühnen schuf, einen Schatz, dessen Umfang der Gewissenhafte und Bescheidene nicht einmal seine nächsten Freunde ahnen ließ.

Ernst Feise

Ohio State University

Jakob Wassermann, *Der Aufruhr um den Junker Ernst.* Berlin: S. Fischer Verlag, 1926.

Wassermann has struck a new note in this novel. There is absent the sensationalism of his recent cinemas of hectic contemporary life depicting millionaires and divorce lawyers in big cities. Yet this poetic story localized in and about Würzburg in the first half of the seventeenth century is not purely historical; its figures have eternal values as symbols in the struggle of light against darkness, and as such they have a very contemporary interest in these post-war years in Germany as well as in America.

Junker Ernst is a youth of fourteen endowed with "die Lust zu fabulieren" and the personal charm of a Shelley. His story-telling wins him large audiences of children throughout the country-side and many friends among the grown-ups. Even his uncle, the notorious witch-burning Bishop Philipp Adolf von Ehrenberg,

Digitized by Google

succumbs to his spell in spite of himself. But not so Pater Gropp, a Jesuit, secretary and right hand of the Bishop of Würzburg, who according to historical records of the time burned at the stake on the charge of witchcraft hundreds of women and also several young noblemen and pages, a blind girl, and two children under nine years of age. When he becomes aware of Junker Ernst's love of poetry, of freedom, of beauty, and of imagery, he feels for him an instinctive hatred and decides that for the greater glory of God he must be put to death as one more soul possessed with the devil. Wassermann draws a most convincing and depressing picture of the times when men were in the power of those whom Nietzsche calls "Die Prediger des Todes," "Die Verächter des Leibes," or "Die Schwindsüchtigen der Seele." To summarize what was going on one is tempted to quote further from *Zarathustra:* "Blutzeichen schrieben sie auf den Weg, den sie gingen, und ihre Torheit lehrte, daß man mit Blut die Wahrheit beweise." The small, envious, bigoted and sadistic fanatics are psychologically analyzed; as Nietzsche has it, "Wenn sie sagen: 'ich bin gerecht,' so klingt es immer gleich wie: 'ich bin gerächt.'"

But Junker Ernst is not executed; the children come to the city by the hundreds, storm the prison, and free him. There is something profoundly symbolical in this, quite aside from the thrillingly told story. Nor is it, regarded as fact, in the least surprising to one who has lived in China; for there in recent years school children have frequently marched in political demonstrations, burned down the house of a "traitorous" cabinet member, and freed their fellow students from prison. And did we not have a Children's Crusade in our own Middle Ages, of which present-day China is the counterpart? I mention this by way of stressing that in this novel Wassermann avoids sensationalism; the events are all plausible, the characters convincing, and the archaisms in the text lend a true historic flavor. In many respects the book recalls his first novel, *Die Juden von Zirndorf*, describing the suffering of the Jews, likewise in the seventeenth century and in Bavaria.

The chief charm of the book, however, lies in the masterful portrait of Friedrich von Spee, the poet of *Trutz-Nachtigall*. Wassermann gets his best effects by restraint; von Spee, his hair prematurely gray because of the suffering he has had to witness in confessing the poor women who were burned at the stake, is generally a silent figure in the background. When he visits Junker Ernst in his cell in prison, he makes no mention of repentance or preparation for death, but he offers the boy some degree of comfort by letting him talk of his rambles in the woods where he discovered the hiding places of the owls and deer. In short, it is a worthy portrait of the first man to protest effectively against witch-burning, and of the poet of *Trutz-Nachtigall*, who consumed himself in the service of his fellowmen, who loved all the beauties of nature, and who could write the song calling on the ox and the ass to eat roses that they might with their sweet breath warm the Child in the manger.

A. E. Zucker

University of Maryland

The Oxford Book of Scandinavian Verse. XVIIth Century–XXth Century. Chosen by Sir Edmund Gosse and W. A. Craigie. New York: Oxford University Press, American Branch, 1925. $3.75.

Presumably, there are not a score of persons in this country—more in England, I judge—who understand Swedish, Danish, Norwegian *landsmaal*, and Modern Icelandic sufficiently to derive enjoyment from the choice contents of this Golden Treasury of Scandinavian poetry. For those who understand one or the other of

Digitized by Google

these languages, there exist a number of satisfactory anthologies of the individual literatures, notably Danish, edited by competent native authors: indeed, an embarrassment of riches. One is not inclined to take too seriously the protestations of the co-editors in their general preface that the selection has been prepared with an English audience in mind. All in all, rarely was a handsomely gotten up volume less called for—as little "called for," indeed, as were many of the creations of frail and pensive beauty here enshrined when they were first offered to the "book market." The syndics of the Oxford University Press are to be congratulated for their idealism; and those whom it concerns should see to it that sufficient attention is called to the publication before it is shelved inconspicuously to collect dust among the many, the all-too-many other books.

Incidentally, before it does this it might serve a quizzically useful purpose—to convince those drunk with the wealth and power of our land that true culture is not a necessary concomitant of "a car for every family." Of course it will not. As brought together in this florilegium, the joint output of lyrical poetry in the small, poverty-stricken Scandinavian nations is easily comparable to that of any other large nation—barring, perhaps, England—in originality, in delicate sense of form, in solid spiritual values.

If I counted correctly, there are 126 authors, represented by 280 poems. By bulk, 116 pages are given to Denmark, 42 to Norway, 113 to Sweden, 82 to Iceland. Surprising though this may seem to some, this allotment is exceedingly fair. Both Denmark and Sweden have had a continuous and rich literary history during the last three centuries; whereas an independent Norwegian literature can be said to have arisen only a generation or so after that country won its independence, early in the nineteenth century. Since then, to be sure, the profoundly original lyrics of Wergeland, Björnson, and Ibsen shine with an extraordinary lustre. As to Iceland—tiny outpost of civilization in the howling wastes of the Arctic Seas—its literary life, interestingly *sui generis*, is continuous with a slender thread down from the oldest times and boasts of a number of poets of versatility and power ludicrously out of proportion to the resources and numbers on the island.

It is always invidious to criticize an anthology, difference in taste being axiomatic. When the selection has been entrusted to such good hands as those of Sir Edmund Gosse and W. A. Craigie, we may rest assured that it has been done excellently well. Within the English speaking world a more fortunate choice of editors was hardly possible. Sir Edmund, besides being a poet in his own right, has with admirable catholicity of taste labored all his life to bring foreign literatures home to his own insular nation, in particular those of the Northern countries. He has done this with a considerable number of appreciative essays and by skilful translations. His *Northern Studies* (1879), in which he introduced Ibsen and Björnson, may be said to mark an epoch in English letters. Professor Craigie is known to every student of Icelandic.

Nevertheless your critic must have his fling. "The design is not purely esthetic, but historical as well." Notwithstanding this guiding restriction, a somewhat stronger emphasis on the truly great might have been desirable and feasible. In the case of Norway this is attained, for obvious reasons. Not so with the sister countries. To be specific, that most extraordinary lyrical phenomenon, Bellman, within his limitations the most spontaneous singer of Europe during the latter half of the eighteenth century; Fröding, the greatest musical and rhythmical genius Sweden has so far produced; and Drachmann, the Byron of Denmark, have to be content with a beggarly six pages each (the latter two, by the way, with curiously unrepresentative

Digitized by Google

poems); against the sixteen given to Oehlenschläger, and the nine of Grundtvig—an allotment to which the fewest would assent on any grounds.

Far more seriously, one misses Arne Garborg and Jeppe Aakjær. They should unquestionably have found a prominent place. In the Icelandic part, I find it strange that Stephan G. Stephansson and Einar Benediktsson should have been mentioned in the introduction but no example of their work given. Surely, the former's wistful "þó þú langförull legðir" and the latter's colorfully joyous "Sumarmorgun í Ásbyrgi" have sunk deep into the hearts of their countrymen. On historical principles, too, Bjarni Thórarensen's "Eldgamla Ísafold" and Matthias Jochumsson's "Ó, Guð vors lands!" might have been included.

The comparatively difficult proofreading has been done commendably well. Few serious mistakes have been noted, except that the year of Drachmann's death is given as 1919 (instead of 1908), that Sophus Claussen's name is consistently misspelled, and that Johan Skjoldborg's birth date (1861) is omitted.

L. M. Hollander

University of Texas

Digitized by Google

AMERICAN BIBLIOGRAPHY OF GERMANIC LANGUAGES AND LITERATURES, JANUARY–FEBRUARY 1927[1]

I. General

JESPERSEN, OTTO. *Mankind, Nation and Individual from a Linguistic Point of View.* Oslo 1925. (Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning. Series A, IV.) Rev. by E. J. Bashe: PQ, VI, 1, (Jan.), p. 96.

PETSCH, ROBERT. *Gehalt und Form. Gesammelte Abhandlungen zur Literaturwissenschaft u. zur allgemeinen Geistesgeschichte.* Dortmund 1925. Rev. by A. R. Hohlfeld: PQ, VI, 1, (Jan.), pp. 91, 92. Contains 22 papers published between 1903 and 1924.

II. Miscellaneous

Germanic Review, Vol. I. Rev. by A. W. Porterfield: SRL, (Jan. 1), p. 484.

CLEMEN, OTTO. *Valentin Ickelsamer.* MP, XXIV, 3, (Feb.), pp. 341–350. Ickelsamer first to realize a German Grammar could not merely be an adaptation of a Latin work. First to teach sounds in reading. Complete account of life and works.

MUNCKER, FRANZ. Obituary, by Camillo von Klenze: GR, II, 1, (Jan.), p. 81.

III. Germanic Philology

German

SEHRT, EDWARD H. German *Trespe.* MLN, XLII, 1, (Jan.), pp. 38, 39. Suggests derivation from *tetrasperma* on analogy of *Kürbis* < *cucurbita.*

—— German *Krieg.* MLN, XLII, 2, (Feb.), p. 110. Lat. (*miles*) *gregārius* > *Krieger.*

MAHR, AUGUST C. *Vom Optativ des kindlichen Spiels.* JEGP, XXVI, 1, (Jan.), pp. 106–111. Restricts himself to his native Frankfurt dialect (Middle Rhenish Franconian). Mode of ideal reality, not dependent on *Vordersatz.* In play of children same seriousness as in symbols of religion for adults. Optative became like *Zauberformel* an utterance implying fulfilment. Not like so-called subjunctive of modest statement.

Scandinavian

BUCKHURST, HELEN MCMILLAN. *An Elementary Grammar of Old Icelandic.* London 1925. Rev. by George T. Flom: SS, IX, 5, (Feb.), pp. 162, 163. Finds attempt confusing to correlate Old and Modern Icelandic in one book. Criticisms offered on phonology; considers treatment of adverbs, prepositions and conjunctions excellent.

STURTEVANT, A. M. *Some Etymologies of certain Old Norse Words dealing with the Supernatural.* SS, IX, 5, (Feb.), Etymologies of *Dólgr, flyha, reimt, skars: shass, skí, skrípi.*

[1] The compiler requests that his attention be called to material he has overlooked, so that it may be added to the bibliography for March–May.

Digitized by Google

—— *Old Icelandic Notes.* GR, II, 1, (Jan.), pp. 64–74. I. Certain Old Icelandic words with diminutive suffixes (a. Grið-ka, 'house-maid.' b. The diminutive suffix *-si* in Late Icelandic pet names). II. The adverbial usage of the past participle in O. I. III. Etymologies (1. O. I. *inna*, 'to perform,' 'do'; 2. O. I. *kjá*, 'to grin'; 3. O. I. *stjana*, 'to serve,' 'drudge'; 4. O. I. *svarka*, 'to quarrel,' 'grumble'; 5. O. I. *sal-erni*, 'privy,' 'closet').

Nokkrar sögulegar athuganir um helztu hljoðbreytingar o. fl. í Íslensku. Eftir Jóh. L. L. Jóhannsson. 1924. Rev. by George T. Flom: JEGP, XXVI, 1, (Jan.), pp. 139, 140. Historical observations on sound changes in Middle Icelandic period (1300–1600); material largely from charters.

Heidersskrift til Marius Hægstad fraa Vener og Læresveinar. Oslo 1925. Rev. by George T. Flom: SS, IX, 5, (Feb.), pp. 160–162. Anniversary-volume in honor of Professor Hægstad containing 24 articles mainly on Norwegian dialects and place names and the history of the language in the late Old Norwegian period. Briefly epitomizes ten of them.

Egils saga Skallagrímssonar, nebst den größeren Gedichten Egils. By Finnur Jónsson. 2. neubearbeitete Auflage. Altnordische Sagabibliothek. Bd. III. Halle 1924. Rev. by George T. Flom: MP, XXIV, 3, (Feb.), pp. 353–355. Shows departures from first edition and suggests some additions.

Norsk Riksmåls-Ordbok, for Rettskrivning og Ordbøining, av Torgeir Krogsrud og Didrik Arup Seip. Rev. by Henning Larsen: JEGP, XXVI, 1, (Jan.), pp. 137–139. Neither pronunciation nor accent indicated, but complete information on spelling and inflectional endings is given.

Meddedelser fra Norsk Forening for Sprogvidenskap. Vol. I, part 1. Oslo 1925. Rev. by Henning Larsen: PQ, VI, 1, (Jan.), p. 93. Contains among other things general review of progress of North Frisian dialect-studies. (Membership in Society may be obtained on payment of ten Norwegian Kroner through Dr. Alf Sommerfelt, Sandbakkan, Ostre Aker, Oslo.)

AHLQUIST, ABÈL. *The History of the Swedish Bible* (cont. from Nov. 1926). SS, IX, 5, (Feb.), pp. 119–144. Points out in detail accuracy and raciness of translation by Swedish Bible Commission. Commission used Massoretic text for Old Testament except where too corrupt; for New Testament it discarded old Textus Receptus. Gives brief history of development of the Biblical language of Sweden; influence of Olaus Petri.

III. GERMANIC LITERATURES

German (General)

Altgermanische Dichtung (Fascicles 11, 12, 16, 17, 21, 24 of *Handbuch der Literaturwissenschaft.* Andreas Heusler. Wildpark-Potsdam 1925–6. Archer Taylor: MP, XXIV, 3, (Feb.), pp. 373, 374. Scanty facts not used as a substructure of a huge imaginative edifice; denial of choric poetry among the ancient Germans. Influence of Gothic culture on northern literatures. T. doubts correctness of considering second Merseburg charm as heathen.

BRINKMANN, H. *Entstehungsgeschichte des Minnesangs.* Halle 1926. (No. 8. Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.) Rev. by A. LeRoy Andrews: MLN, XLII, 1, (Jan.), pp. 66, 67. B. denies Romanic influence with Vogt, also that of Volkslied; sees medieval Latin infl. of Vaganten, first cultivated by clerics.

Digitized by Google

Fourth Report of the Folksong Committee of the League of German Folklore Societies. Freiburg 1926. Archer Taylor: MP, XXIV, 3, (Feb.), pp. 380–382. Gives events of 1918–1926. Describes *Deutsches Volksliedarchiv* in Freiburg under management of Prof. John Meier. Committee aims at definitive edition to replace Erk and Böhme's *Deutscher Liederhort.*

FRANCKE, KUNO. *Die Kulturwerte der dt. Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung.* Erster Band. Rev. by A. B. Faust: GR, II, 1, (Jan.), pp. 82–84.

WILLOUGHBY, L. A. *The Classical Age of German Literature, 1748–1805.* 1926. Rev. by F. Schreiber: SRL, (Jan. 1), p. 484. "Masterly compression of a diffuse subject matter." Rev. by Marion P. Whitney: GR, II, 1, (Jan.), pp. 84, 85.

KLENZE, CAMILLO VON. *From Goethe to Hauptmann. Studies in a Changing Culture.* Rev. by Kuno Francke: GR, II, 1, (Jan.), pp. 87–89.

LIPTZIN, S. *Shelley in Germany.* 1924. Rev. by Ernst Rose: JEGP, XXVI, 1, (Jan.), pp. 140–142. Almost complete bibliography. Misses reference to Friedrich Engels; articles on Shelley in *Das Ausland;* Heyse's *Merlin;* Nietzsche. Otherwise of great value.

—— *The Weavers in German Literature.* 1926. Rev. by Ernst Rose: JEGP, XXVI, 1, (Jan.), pp. 142–143. Should have stressed more the fact that all early treatments aroused an interest only in small circles, but true that weavers literary forerunners of proletariat.

German censorship of "Literary Trash and Mud." LD, vol. 92, 4, (Jan. 22), pp. 28, 29.

KNUDSEN, HANS. *Der Stand der Theaterwissenschaft in Deutschland.* GR, II, 1, (Jan.), pp. 75–78.

German (Individual Authors)

BETTAUER, HUGO. *The City without Jews.* Tr. by Salomea Neumark Brainin. Bloch. Reviews: Nation, CXXIV, (Jan. 26), pp. 95, 96. NYTBR, (Feb. 6), pp. 9, 19—"deliberately strains after a sensational and controversial subject, and contributes nothing to it but the most banal generalities." NYEPLR, (Feb. 12), p. 2—"has rendered an important service to the literature of social adjustment."

BODMER. *Bodmer and Klopstock Once More.* C. H. Ibershoff: JEGP, XXVI, 1, (Jan.), pp. 112–123. Bodmer's portrayal of the infernal spirits influenced more by *Paradise Lost* than by the *Messias;* the whole *Noah* more under the influence of Homer. Polemic against Muncker.

BÖLSCHE. *Love-Life in Nature.* 1926. BTBS, (Jan. 8), p. 3 (rev.). Century, vol. 113, 4, (Feb.), p. 512 (mention).

FEUCHTWANGER, LION. *Power—a Historical Romance.* LA, vol. 332, no. 4299, (Jan. 1), p. 90—"admirable translation." NR, L, (Feb. 9), p. 338. Nation, CXXIV, (Feb. 2), pp. 122, 123—"racy and kaleidoscopic picture." Clifton P. Fadiman: Menorah Journal, XIII, 1, (Feb.), pp. 102–105—"brilliant translation."

FLAKE, OTTO. *Villa U. S. A.* Gabriele Reuter: NYTBR, (Jan. 9), p. 8—"a most curious mixture of the movies and philosophy."

FORBES-MOSSE, IRENE. *New Poems.* (Dt. Verlagsanstalt, Stuttgart.) Gabriele Reuter: NYTBR, (Jan. 23), p. 20—"inclines toward an exaggerated elegance or a romantic dreaminess."

Digitized by Google

FRANK, BRUNO. *Trenk: Roman eines Günstlings.* A. W. G. Randall: SRL, (Feb. 12), p. 581—"a thoroughly interesting contribution to historical fiction."

—— *Tage des Königs.* William A. Drake: NYHTB, (Jan. 2), p. 9.

FRANK, HANS. *Minnermann.* Gabriele Reuter: NYTBR, (Jan. 9), p. 8—"gives evidence of extraordinary power."

FRENSSEN, GUSTAV. *Otto Babendiek.* Gabriele Reuter: NYTBR, (Feb. 6), p. 10—"the inner life of Gustav Frenssen, called Otto Babendiek, as he grows up to be a poet."

GEIBEL. *An Unpublished Poem of Emanuel Geibel.* Edwin H. Zeydel: PQ, VI, 1, (Jan.), pp. 83, 84.

GOETHE. *Das Element des Romantischen in Goethe.* Philipp Seiberth: JEGP, XXVI, 1, (Jan.), pp. 33–41. Defines Romanticism as opposite pole of Realism but relativistically conditioning it; sees this polaric nature in Goethe. Accepts Goethe's definition, "Das Romantische ist das Kranke."

—— *A note on Goethe's Faust.* George M. Priest: GR, II, 1, (Jan.), pp. 79, 80. Goethe's use of plural verb with *Volk*.

—— *Goethe's Faust*, done into English verse in the original metres with commentary and notes, by W. H. Van der Smissen. (Dent.) Canadian Forum, VII, 77, (Feb.), p. 150—"promises to supersede all predecessors."

GUNDOLF. *Caesar: Geschichte seines Ruhms.* 1926. *Caesar im neunzehnten Jahrhundert.* 1926. Rev. by A. W. G. Randall: SRL, (Jan. 8), p. 502.

HARINGER, JAKOB. *Dichtungen.* Potsdam. Gabriele Reuter: NYTBR, (Jan. 23), p. 20.

HAUPTMANN, GERHART. *The Fool in Christ.* Dial, LXXXII, (Jan.), p. 72 (Mention).

—— *Mary.* (In *Das 40. Jahr*, S. Fischer.) Gabriele Reuter: NYTBR, (Jan. 23), p. 10.

HEBBEL. *An unpublished letter of Hebbel.* Edwin H. Zeydel: PQ, VI, 1, (Jan.), pp. 84–87. Unimportant letter to Ottilie von Goethe. Article reviews Hebbel's relations to Ottilie.

—— *Ludwig Tieck and Hebbel's Tragedy of Beauty.* Harvey W. Hewett-Thayer: GR, II, 1, (Jan.), pp. 16–25.

HEINE. *The Sardonic Smile.* (Ahasuerus.) By Ludwig Diehl. Tr. by Louise Collier Willcox. Boston 1926. Rev. by Louis Untermeyer: SRL, (Jan. 8), p. 498. Rejects.

HEYSE. *Die Einkleidungsform der Novellen Paul Heyses.* Max Quadt: GR, II, 1, (Jan.), pp. 26–39.

HÖLDERLIN. Pierre Loving: NYEPLR, (Feb. 5), p. 12. Biographical; discusses Hölderlin's "Hellenism."

HÜLSEN, HANS VON. *Camerlingk.* Gabriele Reuter: NYTBR (Jan. 9), p. 8.

KEYSERLING, EDUARD. *Twilight.* (*Abendliche Häuser.*) SRL, (Jan. 22), p. 533—"undoubtedly the stuff of greatness." NYTBR, (Jan. 16), p. 9—"while hardly attempting profound insight or analysis, the story gives us a good picture of the waning nobility by one who is undoubtedly well qualified to describe it." NYS, (Jan. 15), p. 8—"powerfully told; reminds of Couperus and Dostoievsky." SSUR, (Feb. 13), p. 7F. NYHTB, (Jan. 30), p. 2—"lacks those flashes of insight, those complex human responses which earlier made him comparable to the brilliant Thomas Mann."

Digitized by Google

KEYSERLING, HERMANN. *Book of Marriage.* Dial, LXXXII, (Jan.), p. 75—"consummated with catholic scholarship." Century, 113, (Jan.), pp. 381, 382. NR, L, (Feb. 9), pp. 334, 335. Lewis Mumford. BTBS, (Jan. 8), p. 3—"nothing short of a tour de force."

KINKEL, GOTTFRIED. *G. K. as Political and Social Thinker.* By Alfred R. DeJonge (Columbia dissertation 1926). SRL, (Feb. 12), p. 583.

KLEIST. *Wallenstein and Prinz Friedrich von Homburg.* John C. Blankenagel: GR, II, 1, (Jan.), pp. 1–11.

KLOPSTOCK. C. H. Ibershoff: see *Bodmer* above.

LESSING. *Lessing and the Corrective Virtue in Comedy.* Edward V. Brewer: JEGP, XXVI, 1, (Jan.), pp. 1–23. Connects Lessing's didactic view of comedy with ideas of Shaftesbury without claiming any direct influence.

LICHNOWSKY, MECHTILDE V. *Halb und Halb.* 1926. SRL, (Jan. 8), p. 504—"Strangely reminiscent of Christian Morgenstern's whimsical 'Ginggang' and 'Galgenlieder.'"

LOERKE, OSKAR. *Neuer Gedichtband.* Gabriele Reuter: NYTBR, (Jan. 23), p. 10—"decidedly cerebral,—philosophy cast into verse."

LUDWIG, EMIL. Brief autobiographical sketch, NYW, (Jan. 30), p. 10M.

—— *Bismarck: Sein Leben und seine Arbeit.* Gabriele Reuter: NYTBR, (Jan. 2), p. 1—"The author has made it his task to imbue with new life the half-crystallized statue carved out of history, to throw light on the enormous, problematic character of the man Bismarck in all its grandeur, as well as in its faults and imperfections." William A. Drake: NYHTB, (Feb. 20), p. 9—"extremely well written."

—— *Napoleon.* Outlook, (Feb. 23), p. 249. BTBS, (Feb. 19), p. 2. Joseph Collins: NYEPLR, (Feb. 26), p. 5—"so far the best biography." Harry Saltpeter: NYW, (Jan. 16), p. 10M. Albert Guerard: NYHTB, (Feb. 6), p. 3—"an admirable book in every respect, sane and generous, well composed, well written and most felicitously translated." LA, vol. 332, no. 4300, (Feb. 15), p. 372. Robert Littel: NR, L, (Feb. 9), pp. 333–334—"an astounding and overwhelming feat, fair-minded, penetrating, extremely readable." Clyde B. Beck: DN, (Jan. 30), p. 16—"the complete biography." Henry Longan Stuart: NYS, (Jan. 8), p. 11. Charles Johnston: NYTBR, (Jan. 16), pp. 1, 14. Outlook, vol. 145, no. 8, (Feb. 23), p. 249. CSM, (Feb. 23), p. 8. Sydney Greenbie: SSUR, (Feb. 6), p. 7F.

—— *Wilhelm Hohenzollern: The last of the Kaisers.* Poultney Bigelow: NYS, (Feb. 26), p. 14. Harry Hansen: NYW, (Feb. 27), p. 10M. Allan Sinclair Will: NYTBR, (Feb. 27), pp. 1, 14.

MANN, THOMAS. *Unordnung und frühes Leid.* A. W. G. Randall: SRL, (Feb. 12), p. 581.

NIETZSCHE. *Ecce Homo* and *The Birth of Tragedy.* Tr. by Clifton P. Fadiman. Modern Library.

—— Child and Marriage (Zarathustra). GBM, V, 26, (Feb.), p. 246.

—— *Nietzsche the Romanticist.* By C. H. Ibershoff: MLN, XLII, 2, (Feb.), p. 113. Refers to *lapsus* by Ludwig Stein in his *Evolution and Optimism,* 1926 (p. 144), in which he says, "Nietzsche, as Tieck sneeringly said, was a romanticist."

—— Lichtenberger, Henri. *The Gospel of the Superman.* Tr. by J. M. Kennedy. M. J. A.: NYEPLR, (Feb. 26), p. 10—"A clarity of outline, both in the

Digitized by Google

conception of his own work and in his ordering of Nietzsche's, and a convincing substantiation of his point of view, are the chief merits of this generally commendable book."

RICHTER, JEAN PAUL. Max Kommerell: *Jean Pauls Verhältnis zu Rousseau. Nach den Haupt-Romanen dargestellt.* "Beiträge zur dt. Literaturwissenschaft," hrsg. v. Prof. Dr. Ernst Elster. No. 23. Rev. by Edward V. Brewer: GR, II, 1, (Jan.), pp. 85–87.

SCHILLER. See Kleist above.

SCHNITZLER. *None but the Brave.* (Leutnant Gustl.) Dial, LXXXII, 2, (Feb.), p. 164—"thin in substance and limited in conception."

SCHWABE, TONI. *Der Ausbruch ins Grenzenlose.* A. W. G. Randall: SRL, (Feb. 12), p. 581.

—— *Ulrike.* loc. cit.—"an idyll with an undercurrent of pathos."

SEIDEL, INA. *Neue Gedichte.* Gabriele Reuter: NYTBR, (Jan. 23), pp. 10, 20.

SPENGLER, OSWALD. E. H. Goddard and P. A. Gibbons: *Civilisation or Civilisations. A Concise Interpretation of Spengler's Philosophy of History.* Introduction by F. C. S. Schiller. N. Y., Boni and Liveright. Rev. by F. Stringfellow Barr: NYHTB, (Jan. 9), p. 14—"valuable popularization of an overwhelmingly important and timely but difficult philosophy."

SUDERMANN. *Der tolle Professor.* Gabriele Reuter: NYTBR, (Jan. 9), p. 8.

TAUBE, OTTO FREIHERR VON. *Das Opferfest.* A. W. G. Randall: SRL, (Feb. 12), p. 581.

TIECK, DOROTHEA. *An Unpublished Letter of Dorothea Tieck.* By Edwin H. Zeydel: GR, II, 1, (Jan.), pp. 12–15.

TIECK, LUDWIG. *A note on Ludwig Tieck.* Edwin H. Zeydel: PQ, VI, 1, (Jan.), pp. 80–83—"defends Tieck against charge that he lacked steadfastness in his views."

—— *Ludwig Tieck and Hebbel's Tragedy of Beauty.* See Hebbel above.

—— *Ludwig Tieck's Library.* Edwin H. Zeydel: MLN, XLII, 1, (Jan.), pp. 21–25. Selects interesting items from the *Catalogue de la Bibliothèque célèbre de M. Ludwig Tieck*, 362 pp., 7930 titles. Berlin 1849.

TREBITSCH, SIEGFRIED. *Jitta's Atonement.* (Frau Gitta's Sühne.) Tr. by George Bernard Shaw (*Tomfooleries*). NR, L, (Feb. 9), pp. 337, 338.

WALTHER VON DER VOGELWEIDE. W. H. Moll: *Über den Einfluss der lateinischen Vagantendichtung auf die Lyrik Walthers von der Vogelweide und die seiner Epigonen im 13. Jahrhundert.* Amsterdam 1925. Rev. by A. LeRoy Andrews: MLN, XLII, 1, (Jan.), pp. 64, 65. Moll confirms Brinkmann's theory.

WASSERMANN. *Der Aufruhr um den Junker Ernst.* A. W. G. Randall: SRL, (Feb. 12), p. 581.

—— *Laudin und die Seinen.* Rev. by H. W. Puckett: GR, II, 1, (Jan.), pp. 89–91. *Wedlock.* Dorothy Canfield Fisher: SRL, (Feb. 12), p. 578. LA, vol. 332, no. 4299, (Jan. 1), p. 90. Lita Seamon: Commonweal, V, 16, (Feb. 23), pp. 444, 445—"translation excellent English prose, distinguished for verve, restraint, and colorfulness." BTBS, (Jan. 8), p. 4—"less use of the essay form with greater dramatization of traits and incidents would have resulted in sharper interest by the reader, even if entailing greater planning by the author." Donald Douglas: Nation, CXXIV, (Jan. 26), pp. 94, 95. Frances Newman: NYEPLR, (Jan. 15), p. 5.

Digitized by Google

—— Dorothy Thompson: NYEPLR, (Feb. 19), p. 12. *Wassermann's Visit* (interview).

—— Harry Saltpeter: NYW, (Feb. 20), p. 10M. *The German Dostoievsky* (interview).

WEDEKIND, FRANK. *The Tenor.* Tr. by André Tridon: GBM, V, 25, (Jan.), pp. 65–73.

WERFEL. *Paulus unter den Juden.* Pierre Loving: SRL, (Feb. 26), p. 613—"The weakness of the play lies perhaps in its epigrams."

—— Ernst Jockers: *F. W. als religiöser Dichter.* GR, II, 1, (Jan.), pp. 40–63.

—— *Music and Werfel's Art* (translation of parts of interview of Willy Haas in "*Die literarische Welt*"). NYHTB, (Feb. 13), p. 9.

WOLFRAM VON ESCHENBACH. Sechste Ausgabe von Karl Lachmann, bearbeitet von Eduard Hartl. Berlin 1926. Rev. by W. Kurrelmeyer: MLN, XLII, 1, (Jan.), pp. 58–59. New edition on the basis of all the extant manuscripts.

ZWEIG, STEFAN. *Verwirrung der Gefühle.* A. W. G. Randall: SRL, (Feb. 12), p. 581.

—— *The Invisible Collection.* N. Y., The Pynson Printers, Inc. Ben Ray Redman: NYHTB, (Jan. 16), p. 7.

Dutch

COUPERUS, LOUIS. *The Comedians.* SRL, (Jan. 1), p. 487—"An artificial narrative exercise, carried out with skill and thorough attention to colorful detail. Translation lively, natural." NYW, (Jan. 9), p. 11M—"an achievement, although of another kind than 'Ecstasy.'"

DEKKER, EDWARD DOUWES (pseud. Multatuli). *Max Havelaar, or, The Coffee Sales of the Netherlands Trading Company.* Tr. by Max Siebenhaar. With an Introduction by D. H. Lawrence. (Knopf.) A. J. Barnouw: The Netherland-America Foundation, N. Y., Monthly Letter, (Jan.), 4 p.—"As a picture of Dutch rule in Java Max Havelaar is out of date, but from the Drystubble satire with its universal application the book derives its timeless value." NYS, (Jan. 15), p. 8—"lives by virtue of the human warmth that underlies its indignation." NYHTB, (Jan. 2), p. 17—"a powerful satiric novel." NYW, (Jan. 9), p. 11M.

NAEFF, TOPP. *Letje.* Henriette Hendrix-Holst: NYTBR, (Jan. 30), p. 12—"complete life of a girl belonging to a former generation and a woman of the present day."

Icelandic

HOLLANDER, LEE M. *Were the Mythological Poems of the Edda Composed in the Pre-Christian Era?* JEGP, XXVI, 1, (Jan.), pp. 96–105. Argues that since many poems known to be of the Christian era are decidedly Viking in spirit "the nimbus of antiquity must be dispelled from poems that are, supposedly, 'pagan in spirit.'"

Danish

BRANDES, GEORG. *Jesus: a Myth.* Tr. by Edwin Bjorkman. BTBS, (Feb. 5), p. 3—"rambles from thought to thought, seemingly he wrote them down as they occurred to him from day to day." NR, L, (Jan. 19), p. 255.

—— Clifton P. Fadiman: NYEPLR, (Feb. 26), pp. 1, 13. (Obituary.)

Digitized by Google

Norwegian

UNDSET, SIGRID. *The Cross.* Tr. by Charles Archer. NYTBR, (Feb. 20), pp. 8, 9. Lucile Gulliver: BTBS, (Feb. 19), p. 5.

Swedish

DIXELIUS, HILDUR. *The Minister's Daughter* (Prästdottern). Tr. by Anna C. Settergren with a foreword by Edward Garnett. Marian Storm: NYEPLR, (Feb. 12), p. 2—"admirable for its sweep and for its unity." NYTBR, (Jan. 30), p. 9. Ruth Suckow: NYW, (Jan. 30), p. 10M—"austerely imagined, finely proportioned." NR, L, 638, (Feb. 23), pp. 26, 27—"a series of astonishing canvases, which yet are so skilfully and firmly interwoven that the whole is coherent, powerful and moving." SSUR, (Feb. 6), p. 7F —Points out similarity in style of Dixelius and Bojer: (1) the same uncompromising religious spirit; (2) the presentation of the skeptic.

LAGERLÖF. *Liliecrona's Home* (Liljecronas Hem). Tr. by Anna Barwell. SRL, (Feb. 19), p. 600. Outlook, vol. 145, 6, (Feb. 9), p. 189 (mention). NYTBR, (Jan. 30), p. 9—"has the authority and the full flavor of Selma Lagerlöf at her best." Ruth Suckow: NYW, (Jan. 30), p. 10M. Margaret Rigg: NYHTB, (Jan. 30), pp. 3, 4.

—— *Mårbacka.* NYHTB, (Jan. 16), p. 3—"prose vividly pictorial."

—— *The Outlaws.* Tr. by Grace Isabel Colbron: GBM, V, 25, (Jan.), pp. 17–24.

List of Periodicals Used and Abbreviations

American Mercury, New York, N. Y.
American Review of Reviews, New York, N. Y.
American Scandinavian Review, New York, N. Y.
Bookman, New York, N. Y.
Canadian Forum, Toronto, Canada.
Century, New York, N. Y.
Commonweal, New York, N. Y.
Dial, New York, N. Y.
Drama, Mount Morris, Ill.
Forum, New York, N. Y.
GR.....Germanic Review, New York, N. Y.
GBM.....Golden Book Magazine, New York, N. Y.
Harpers, New York, N. Y.
Independent, Boston, Mass.
JEGP.....Journal for English and Germanic Philology, Urbana, Ill.
LD.....Literary Digest, New York, N. Y.
LA.....Living Age, Boston, Mass.
Menorah Journal, New York, N. Y.
MLN.....Modern Language Notes, Baltimore, Maryland.
MP.....Modern Philology, Chicago, Ill.
NR.....New Republic, New York, N. Y.
Outlook, New York, N. Y.
PQ.....Philological Quarterly, Iowa City, Iowa.
Poetry, Chicago, Ill.
SRL.....Saturday Review of Literature, New York, N. Y.

Digitized by Google

SS.....Scandinavian Studies, Menasha, Wisconsin.
Scribner's, New York, N. Y.
Theatre Arts, New York, N. Y.
World's Work, Garden City, N. Y.

List of Newspapers Used and Abbreviations

BTBS.....Boston Transcript Book Section, Boston, Mass. (Wednesdays and Saturdays).
CSM.....Christian Science Monitor, Boston, Mass. (Wednesdays).
DN.....Detroit News, Detroit, Mich. (Sundays).
NYEPLR..New York Evening Post Literary Review, New York, N. Y. (Saturdays).
NYHTB...New York Herald and Tribune Books, New York, N. Y. (Sundays).
NYS.....New York Sun, New York, N. Y. (Saturdays).
NYTBR...New York Times Book Review, New York, N. Y. (Sundays).
NYW.....New York World, New York, N. Y. (Sundays).
SSUR.....Springfield Sunday Union and Republican, Springfield, Mass. (Sundays).

H. G. WENDT
COLUMBIA UNIVERSITY

Digitized by Google

MISCELLANY

Membership in German Learned Societies

1. *Literaturarchivgesellschaft*

This Society issues the Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte, which is sent free to all members. Membership fee of 8.40 Mk. may be sent to Dr. Fritz Behrend, Berlin, NW7, Unter den Linden 38. The price of the Jahresberichte to non-members is 15 Mk.

2. *Gesellschaft für Germanische Philologie*

The Jahresberichte für Germanische Philologie is given to all members upon the payment of the membership fee of 10 Mk. The price of these Jahresberichte to non-members is 16 Mk.

3. *Kleist-Gesellschaft*

Any one may enroll in the Kleist-Gesellschaft upon payment of the membership fee of 10 Mk., which may be sent to the Secretary, Dr. Walter Vogel, Frankfurt an der Oder. For 1927, the Society plans to give to its members, besides the Kleist-Jahrbuch, a de luxe edition of Penthesilea.

Digitized by Google

THE GERMANIC REVIEW

VOL. II — JULY 1927 — NO. 3

ROMANIK UND GOTIK

VON F. W. KAUFMANN

DIE Möglichkeit, Literatur, bildende Kunst und Philosophie mit einander in Beziehung zu setzen, liegt begründet in der subjektiv-schöpferischen Natur, die allen drei Betätigungen des menschlichen Geistes gemeinsam ist. Sie gehören nicht nur dem objektiven Gebiete der Tatsachen an, sondern sind in höherem oder geringerem Grade auch Ausdruck des Subjekts und daher zeitgebunden. In der früheren Behandlung der verschiedenen Kulturgebiete wurden für jedes Gebiet besondere Gesichtspunkte in den Vordergrund gerückt. In der literarischen Behandlung beanspruchte die Persönlichkeit des Dichters das Hauptinteresse, mit Ausnahme der Frühzeit, wo ein Maßstab überhaupt fehlte oder der rein philologische gewählt wurde. In der bildenden Kunst galt die Epoche, in der Philosophie entweder das System der Einzelphilosophen oder die Geschichte der philosophischen Begriffe. Erst in jüngster Zeit hat man versucht, den Gesichtspunkt des einen Gebietes auf die anderen anzuwenden, oder ihn so zu wählen, daß mehrere Kulturgebiete zugleich überschaut werden können. Daß man gerade von der Kunstwissenschaft aus besondere Aufhellung sucht, ist sehr verständlich, da sie ja leichter ihr Material überschauen kann, und daher schon früher zur ästhetisch-immanenten Epochenbestimmung gelangen konnte. In der Literatur fanden solche Übertragungen hauptsächlich für die neuere Zeit Anwendung, wo es geradezu Mode wurde, besonders von der Dichtkunst der Renaissance und des Barock zu reden, ohne daß immer die genügende Begriffssichtung vollzogen worden wäre. Die ältere Zeit, die bisher allzusehr in den Händen der rein philologischen Forschung gelegen hatte, bot einen weniger willkommenen, weil

Digitized by Google

weniger literargeschichtlich vorbereiteten Angriffspunkt. Mehr als von der Philologie war das schon von mehr kulturgeschichtlich eingestellten Forschern wie H. O. Taylor geschehen, auf philosophiegeschichtlicher Seite von De Wulf, während unter den Literarhistorikern besonders Kuno Francke Erwähnung verdient.

Bei einem Vorstoße in dieses Gebiet der vergleichenden Betrachtung gilt es vor allem durch einen Überblick über das Feld der Untersuchung Maßstäbe des Vergleichs zu gewinnen. Ausgehend von der höheren Einheit „Mittelalter" können wir sehr wohl die Romanik in die gotische Entwicklungsreihe einbeziehen. Sie ist die Klärungsstufe für das antike Erbe und als archaische Vorstufe der nordischen Gotik aufzufassen, die im 13. Jahrhundert auf allen Kulturgebieten zur Kulmination gelangt und dann in die, wenn man will, barocke Form der Spätgotik übergeht. Diese Vorstufe ist ein Tasten mit oft unklarer Tendenz, einer Mehrheit des Wollens, die erst allmählich einer rationalen Klärung und Vereinheitlichung zustrebt. Die Gotik bedeutet die Vollendung subordinierender Einheit mit voller Wahrung, ja mit neuer Behauptung des Individuellen. Die Spätgotik strebt wenigstens in einzelnen ihrer Erscheinungen einer mystischeren Form der Alleinheit zu. Nationalpsychologisch bedeutsam ist hier, daß die Gotik in der gallischen Form ihren Gipfel erreicht, während sie die eigenartige Entwicklung der Spätgotik dem deutschen Nachbar überläßt. Die folgende Abhandlung beschränkt sich auf die romanische und gotische Entwicklung bis zu ihrer klassischen Vollendung in der Hochgotik.

Die Bedeutung einer solchen Betrachtungsweise, wenigstens als methodische Zielsetzung ist klar: Die frühmittelalterliche Dichtung wird aus dem reinphilologischen Bereiche in den kunstgeschichtlich-ästhetischen einbezogen. Ihre Isoliertheit von der höfischen Dichtung wird dadurch gemildert, wenn nicht aufgehoben. Die höfische Periode wird nicht einseitig auf eine soziale Erscheinung bezogen; das Verhältnis zwischen den beiden zunächst beteiligten Nationen wird dem Bereiche horizontal vergleichender Wertung entrückt und unter den höheren Gesichtspunkt organisch-künstlerischer Fortentwicklung gestellt.

Digitized by Google

I. Die Romanik

Eine absolute Trennung zwischen Romanik und Gotik ist schon deshalb nicht tunlich, weil beide—wie die ganze folgende Kunstentwicklung—der antiken als abendländische Kunst entgegengesetzt sind. Der gemeinsame Unterschied ist in dem Gegensatz von statischer Ruhe und dynamischer Bewegung, von apollinischem und faustischem Geist, mehrfach gekennzeichnet worden, sodaß wir ihn in diesem Zusammenhang nicht näher zu entwickeln brauchen. Aber auch innerhalb der abendländischen Kultur ist der Unterschied mehr graduell als ein Gegensatz.

Der romanische Stil ist eine Gotik ohne Enthusiasmus, der Unterschied ist ein ***Temperamentsunterschied***, der sich schon soziologisch in der Verschiedenheit der Bildungsträger der beiden Epochen ausprägt: der Geistlichen und der Ritter. Das Schwerlastende, Dumpfe ist charakteristisch für den romanischen Kirchenbau. Schwer ruhen die massigen Gewölbe auf Mauern und kräftigen Pfeilern. Die geringe Lichtzufuhr durch die kleinen Fenster verstärkt diesen Eindruck drückender Schwere.—Dies Dumpf-Depressive äußert sich philosophisch in dem Verhältnis zwischen Gott und Mensch, zwischen sinnlicher Erfahrung und Denken. Für den Realisten führt kaum eine Erkenntnisbrücke vom Sinnlichen zum Geistigen, und das Denken selber wird von Gott geleitet. In der Ethik erfolgt die Lösung von der Theologie erst in der spätromanischen Zeit, und in der Theologie selbst herrscht der Mönch, noch nicht der Philosoph.—Die Literatur kommt unter der geistlichen Herrschaft nur zur sporadischen Geltung und dann noch nicht als ästhetischer Selbstzweck, als Ausfluß unbekümmert spielerischen Triebes. Werden kräftigere Töne angeschlagen, so kommt dies auf Rechnung des im Volke weiterlebenden trutzigen germanischen Elementes, wie im *Waltharilied;* es ist nicht das Gotisch-Optimistische der Ritterzeit.

Wurde oben das Dynamische als das unterscheidende Merkmal des abendländischen vom antiken Stile hingestellt, so steht die romanische Stufe dem antiken Prinzip noch näher. Der romanische Stil ist verglichen mit dem gotischen noch eine ***ruhende Masse***, in der Grundhaltung von dem antiken mehr durch potentielles als durch aktuelles Bewegungsstreben unterschieden.

Digitized by Google

Zwar ist der Sinn auch des romanischen Baues auf ein Erlebnis des Durchschreitens basiert, aber erst in der Gotik wird diese Idee zu zwingender Bewegungsdynamik erhoben. Schon daß man in diesen romanischen Raum von der Seite hineintritt, läßt die Schrittbewegung zurücktreten vor dem statischen Raumerlebnis. Auch fehlen noch die führenden bewegungserzwingenden Linien der Gotik. Kommt in die vorgotische Plastik auch einmal eine ekstatische Bewegung hinein, so ist die romanische Figur doch mehr plastisch stabil, dem Ausdruck abstrakter Ideen und somit auch byzantinischem Einfluß geneigter als die Zeit gotischen Lebensgefühls. Man vergleiche den um 1100 eingeführten siegreichen romanischen Christus mit dem späteren leidenden; oder man betrachte die dogmatische Haltung des um diese Zeit aus dem Orient importierten Madonnengnadenbildes. —Philosophisch erscheint diese Ruhe in der realistischen Lehre, daß den Individuen die allgemeinen Formen des Genus und der Spezies innewohnen, daß also das Individuum seine Existenz nicht sowohl lebendigen individuellen Eigenschaften als der Teilnahme an jenen unveränderlichen höheren Realitäten verdankt.—Literarisch findet sich diese höhere Bewertung des Allgemeinen z.B. in der Charakterisierung durch typische Züge, d.h. also durch Merkmale, die weniger dem Individuum als solchem denn einer Klasse von Individuen zukommt. So wird Ganelun im *Rolandslied* als „li parjurez" charakterisiert, Roland als „li quens Rollant" eingeführt; und die typisierende Behandlung der Heiden in diesem Epos steht durchaus im Gegensatz zu der gotisch-individuelleren in Wolframs *Willehalm* und im *Parzival*. In der Handlung überwiegt die faktische Verknüpfung an Stelle der zwingender vorwärtstreibenden, eigentlich überhaupt erst eindeutig richtungbedingenden psychischen Kausalität.

Enge verknüpft mit dieser Ruhe ist ein *Mangel an Einheit*, der erst in spätromanischer und gotischer Epoche einer organischen Zusammenfassung der Teile weicht. Die Chöre mit ihren Krypten streben dem Mittelschiff entgegen, die Mittelschiffvierungen sind noch relativ selbständige Einheiten, und am Außenbau sind die Türme nicht recht in das Ganze hineinverwachsen.—In der Philosophie zeigt sich der Mangel an verknüp-

Digitized by Google

fender Einheit etwa in der erwähnten Auffassung des Individuums als einer Summe von Teilhaberschaften an verschiedenen Spezies und Genera, oder in der scharfen Trennung von sinnlicher Erfahrung und Denkinhalten; und in dem kompilatorischen Charakter des Philosophiebetriebes, der in den *Sententiae* und *Summae* seinen Niederschlag findet.—Die Literatur leidet sichtlich an dem Mangel großer Kompositionslinien, innerlich wie äußerlich. Selbst ein so frühreifes Werk wie der *Ruodlieb* läßt die große Linie epischer Komposition vermissen. Die *Kaiserchronik* ist eine einfache Summierung von Novellen, an dem zerbrechlichen Gerüste einer z.T. imaginären Kaiserfolge aufgehängt, und fällt auch in seinen Tendenzen völlig auseinander. Das ganze elfte Jahrhundert leidet an seinem asketischen Dualismus, der eine Sinnenwelt um der höheren Welt der Seele willen ablehnt. Wenn ein Dichter sich tatsächlich durch den diesseitigen Stoff angezogen fühlt, so fühlt er doch zugleich die Pflicht, das Seelenheil über das weltliche Geschehen zu stellen, so etwa das *Annolied* oder der *König Rother*.

II. Die Gotik

Da es sich hier zunächst um eine Herausarbeitung begrifflicher Bestimmungen handelt, und nicht um die Entwicklung in ihrem ganzen Ausmaße, wollen wir hier von den Übergangserscheinungen absehen, obschon sich auch hier eine Reihe von interessanten Beziehungen festlegen lassen.

Der grundlegende psychologische Unterschied zwischen dieser und der vorangehenden Periode besteht in der außerordentlichen *Steigerung des Lebensgefühls*, der Abschüttelung des Dumpfen und Niederdrückenden. Soziologisch ist diese Veränderung an die neuen Bildungsträger, den ritterlichen Kreis und das Bürgertum gebunden. Sie materialisiert sich in der schnell wechselnden Steigerung der Proportionen der spätromanischen Architektur in Deutschland wie in der gotischen in Frankreich. Diese gemeinsame Stimmung der beiden Stile zeigt, daß der Unterschied mehr als eine nur bautechnische Erscheinung ist. Eine Fülle von Licht strömt durch die ins Weite geöffneten Wände, das ganze Gebäude erfüllt sich mit enthusiastisch mitreißender Gewalt, und die Plastik nimmt an dieser Steigerung

Digitized by Google

teil, obschon sie dekorativ bleibt und von der Renaissance durch ihren Mangel an Eigenwert sich auch fernerhin unterscheidet.— In der Philosophie werden jetzt eigentlich erst die intellektuellen Kräfte voll entbunden; die zielbewußte Systemgestaltung auf rationeller Grundlage, die in der *Summa* des Thomas Aquinas gipfelt, ist nur unter der Bedingung eines optimistischen Vertrauens auf die Leistungsfähigkeit der menschlichen Vernunft möglich.—Die Ependichter wie die Lyriker vertiefen sich mit einer Liebe in die Dinge wie in die menschlichen Erlebnisse und Charaktere, die nur ausnahmsweise Spuren der Furcht und mönchischen Zurückhaltung der vorhergehenden Periode zeigt. Auch hier äußert sich das gesteigerte Lebensgefühl bereits rein äußerlich in der Schwellung des Epenkörpers sowie in dem optimistischen Ausgang der meisten dieser Romane.

Eine nähere Analyse dieses Lebensgefühls ergibt als charakteristische Elemente eine dynamisch-emotionale Formsteigerung, verbunden mit einer rationalisierenden Technik; in der Durchführung eine relativ weitgehende Individualisierung, auf die auch die stärkere Differenzierung nationaler Eigenheiten der Kultur zurückgeht.

Die dynamische Formsteigerung findet ihren ersten typischen Ausdruck in der französischen Architekturentwicklung. Sie greift die bereits in der romanischen Architektur latent vorhandenen Bewegungskräfte auf, isoliert ihre beiden Hauptkomponenten, die Tiefenbewegung und den Höhenschwung, und holt die letzten Möglichkeiten aus ihnen heraus. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Lichtfülle, die in diesen neugeschaffenen Raum einströmt, ihm das Steinern-Lastende nimmt, und ihn zu einer lebendigen Atmosphäre umgestaltet. Gesteigerte Emotionalität ist mit dieser Befreiung von furchtbegünstigender lastender Schwere zu der freiestes Atmen herausfordernden Weite, mit dem von der Materialbehandlung fast erzwungenen aktiven Mitschwingen und Mitstreben gegeben: dieses lebendige Linienspiel der Träger, Dienste, Streben, Rippen läßt kaum eine andere Wahl als die Teilnahme an der Bewegung des Raumes. Nur höchst gesteigertes Pathos allein hat diese mitreißende Kraft der Materie aufzuzwingen vermocht. Die eigentlich deutsche Entwicklung

Digitized by Google

führt nicht bis zu diesem Punkte: sie wird von der gotischen Welle auch ergriffen, behält aber zunächst romanische Formen bei und steigert erst später einzelne Elemente französischer Gotik.—Die Philosophie ergreift nun auch Besitz von Gebieten, die im romanischen Zeitabschnitte vernachlässigt wurden, sie schafft die individuelle und die soziale Ethik, sie erweitert die psychologischen und erkenntnistheoretischen Fragestellungen, durchdringt mehr als bisher die Theologie und schafft ein Gebäude der Wissenschaften nach philosophischen Gesichtspunkten—so den Bereich des Wissens von innen mit einem Geiste erfüllend und ordnend nach der großen Vertikalen: Materie—Geist—Gott, Sinneserfahrung—denkende Erkenntnis —Gnadenerlebnis. Die starke emotionale Kraft, die diesen Erkenntnisbau förderte, erhellt schon aus der Tatsache, daß z.B. die Rezeption des Aristoteles nur gegen den starken Widerstand der Kirche durchgeführt werden konnte.—Die gleiche optimistische Kraft steckt in der Erweiterung des Bereiches wie der Form der Dichtung. Die Ausbildung des Leseepos erfolgt nur zum Teil auf dem additiven Wege der französischen Zyklenbildung. Der wesentliche Fortschritt liegt vielmehr in der lebendigeren Erfassung des epischen Ereignisses, in der genaueren und sympathischeren Erfassung von menschlichen Charakteren und Dingen. Als charakteristisches Beispiel mag ein Vergleich der Aude der *Chanson de Roland* mit dem Verhalten Eneits an der Bahre des scheintoten Erec dienen: Nach einem kurzen Klagewort bricht die Aude zusammen; Eneide hält bei Hartmann von Aue einen mehrere hundert Verse umfassenden Monolog, der die Entwicklung und das Schwanken ihres Entschlusses zum Selbstmord zeigen soll, den sie in der Tat nicht vollzieht. Die Liebe, die in der vorhergehenden Periode keine Rolle spielte, wird hier in Hunderten von Versen in all ihren Phasen analysiert. Dem einfachen „palefrei" der *Chanson de Geste* werden nun von Hartmann von Aue einige hundert Verse gewidmet. Man hat ein Interesse an diesen Schilderungen, d.h. die Dinge und die Menschen sind lebendige Kräfte geworden in dem Geist der Schreibenden.

Aber nicht nur wird die alte Form durch diese Kräfte gesprengt, diese Kräfte erfahren auch eine rationale Ordnung.

Digitized by Google

Das Emotionale bedroht bei aller Geltung, die es nun beanspruchen darf, die künstlerische Form nicht. Im Gegenteil die *Ratio* erhält auch in der Gotik eine stärkere Bedeutung als vorher. Ihre Wirksamkeit zeigt sich als Systematisierung, Subordinierung und letzte rationale Ausbeutung der Grundidee, und—gegenüber der spätgotischen Entwicklung—als ein Gefühl für die Harmonie der *mezura-mâze*. Systematisch ist die Einbeziehung aller Künste in den gotischen Bau: Architektur, Plastik, Malerei und Glasmalerei. Nicht mehr bietet der Bau den Eindruck einer Summe individueller Teile: Alle Teile der Anlage werden konsequent der Tiefen- und Höhenrhythmik, der longitudinalen und vertikalen Dynamik, untergeordnet; das Grundmaß des Vierungsquadrats, das den Bau in eine Reihe von individuellen Abteilungen zerlegte, weicht vor allem in der französischen Gotik einem vielmaschigen Gewebe, das ganz in die Longitudinalbewegung einbezogen erscheint; der Höhenrhythmik dient die Dreigliederung des Aufbaus, und die Chorpartie erscheint nun mit dem Langhaus verschmolzen. Das eminent Rationale des gotischen Baus kommt auch in der Konzentration der Last auf einzelne Punkte durch die Entdeckung des Kreuzrippensystems und der Abwälzung des Druckes auf die Strebepfeiler zum Ausdruck. Auch der Spitzbogen ist nur ein Mittel der Druckableitung.—Ebenso bezieht die Philosophie nun alle Gebiete in den Untersuchungsbereich, sie nimmt hinzu die Naturwissenschaft, Recht und Moral. Alle Fragen werden dem einen leitenden Hauptprinzip, dem "summum bonum" untergeordnet, und damit wird der Eindruck des Disparaten der vorhergehenden Periode überwunden, obschon die Wissensquellen bedeutend vermehrt wurden. Die alte Einteilung der Wissensstoffe in Trivium und Quadrivium weicht der sorgfältigen scholastischen Klassifikation, die über den Einzelwissenschaften die Philosophie und darüber die Theologie aufbaut. Der Primat des Verstandes über den Willen ist die vorherrschende psychologische Doktrin geworden. Der logischere und systematischere Aristoteles siegt über den bisher bevorzugten Plato und den platonischen Augustinus—gegen den Einspruch der römischen Autorität. Die Vernunft findet nach Aristotelischem Vorbilde das rechte Maß zwischen

Digitized by Google

extremen Ideen: zwischen naivem Realismus und Phänomenalismus, zwischen reinem Geist und reiner Materie, zwischen Sinnlichkeit und Denken, zwischen statischer und dynamisch-evolutionistischer Anschauung wird eine mittlere Lösung gefunden.—Die Beziehung zur Literatur liegen hier wohl am klarsten, und sie sind deshalb oft betont worden, nur daß man auch hier mehr von Abhängigkeiten als von gleichartigen Denkgewohnheiten zu sprechen pflegte. Der Primat des Verstandes hat eine außerordentlich klare Ausprägung in den Epen gefunden. Nichts ist in dieser Beziehung typischer als das Aufkommen und die allgemeine Beliebtheit der Monologe mit ihren klaren und allzu verständigen Situationsanalysen, die die Stelle der raschbereiten Tat der früheren Stufe verdrängen. Typisch ist auch z.B. das Verhalten der Laudine des Chrétien, das zunächst auf einen älteren moralischen Gesellschaftszustand zurückführbar ist, aber in seinem Thema mit scholastischer Schärfe durchgeführt wird. Im Aufbau des Epos selber kann man insbesondere bei Chrétien die Hand des Komponisten verfolgen. Auch eine Art Systematisierung der poetischen Kunstformen stellt dieses Epos dar, das das lyrische Element in Monologen und sonstigen Situationsreflexionen als Zierform in sich aufnimmt, und oft dramatisch besser und klarer motiviert als irgend ein Drama der Zeit. Nicht die Zyklenbildung ist das eigentlich Gotische, sondern das System des Aufbaus, und in den besten Epen die Konzentration des Interesses auf die Hauptperson und die Versuche einer Konzentration auf ein Problem wie den Kampf zwischen Ehre und Liebe im *Erec* und im *Yvain*. Außer diesen künstlerischen Tendenzen liegt diesen Epen noch eine moralisch-systematisierende Absicht zugrunde: eine Summa ritterlichen Wissens und Sollens zu geben.

Diese gleichzeitige Steigerung des Emotionalen und Rationalen drängt auf eine Zunahmeder Individualisierung. In die gleiche Richtung weist auch der erstbesprochene lebensfreundlichere und lebensnähere Optimismus. Diese Individualität der Gotik ist ebenfalls durch das Gesetz der Harmonie bestimmt, sodaß die Gotik zwischen der lebensfremden Unterdrückung des Persönlichen der romanischen Periode und der einseitigen Übersteigerung des Persönlichen der Renaissance

Digitized by Google

steht.—Der architektonische Bau ist ein reicher gegliedertes zur einheitlichen Persönlichkeit zusammengerafftes Individuum, wie bereits dargelegt wurde. Die Statuen wachsen noch nicht organisch aus sich heraus wie in der Renaissance, sie gehören noch als Teilglied in das Bauganze; aber ihr Ausdruck verliert das Abstrakte, die menschliche Seele differenziert sich und wird in den Körper hineinprojiziert. Deutlich ist ein wachsendes Verständnis für die körperlichen Formen zu verfolgen, und diese Tendenz greift auch z.B. auf die Behandlung des Gewandstoffes über. Dabei geht Deutschland in der Loslösung der Statue aus dem Bauzusammenhang weiter als Frankreich.—Dieser Individualismus wird als philosophische Doktrin gesichert durch den Sieg des gemäßigten Realismus in der Scholastik, der den Dingen eine Eigenexistenz abgesehen von ihrer Zugehörigkeit zu einer Spezies oder einem Genus zuschreibt: die einzige existierende Realität ist die individuelle Realität. Staatsrechtlich wie theologisch steht das Individuum und sein Wohl über dem Gesamtorganismus: der Staat existiert für das Wohl des Individuums und nicht umgekehrt, aber er bleibt monarchisch geordnet. Theologisch bleibt das Individuum zwar in Abhängigkeit vom kirchlichen Heilssystem, aber Ziel ist nicht das Verlieren in Gott (wie es nach der Rezeption der Araber nahe lag), sondern die *beatitudo* des Einzelnen. Bemerkenswert ist auch, daß in dieser Periode die Psychologie ihre erste mittelalterliche Ausbidung erfährt, in ihrem induktiven wie in ihrem metaphysischen Teile: die Natur der Empfindung, die Beziehung zwischen Empfindungsinhalt und Gedanke, der Abstraktionsprozeß, das Ichbewußtsein sind einige der Fragen, die nun ihre Beantwortung finden.—In der Literatur gilt nicht mehr ausschließlich das äußere Geschehen, das Faktum als solches; dieses ist vielmehr oft sekundär. Gleichberechtigt, meistens an Bedeutung übergeordnet, erscheint die Person, von der die Handlung ausgeht; ihr Konflikt, die Entscheidung, die gedankliche und die Gefühlsreaktion. Es handelt sich auch hier noch um eine idealisierte Totalität, aber im Vergleich mit der romanischen Periode ist doch ein bedeutender Schritt zur wohlgerundeten lebendig erfaßten Individualität getan. Auch die Dinge und Szenen nehmen individuellere Formen an: typische

Digitized by Google

Beispiele sind das Pferd des Hartmann'schen *Erec* und die Hirschzerteilung im Gottfriedschen *Tristan*. Das *Nibelungenlied* erweist sich als Produkt des beginnenden dreizehnten Jahrhunderts gerade durch die Sinnfälligkeit und die Detaillierung der Beschreibung von Dingen und Situationen. Bis ins Wort hinein erstreckt sich diese Individualisierung; wenn das Wort "minne" z.B. in den Monologen bei Veldeke oder in den lyrischen Stellen bei Gottfried von Straßburg in allen rhythmischen Variationen erscheint, so bedeutet dies mehr als eine Spielerei; es bedeutet, daß das Wort eine Reihe von Klangs- und Gefühlsqualitäten angenommen hat, die ihm bis dahin fehlten.

Durch diese allgemeine Steigerung seelischer Kräfte müssen natürlich, wenn überhaupt, in der Gotik ***nationale Differenzen*** deutlicher zum Vorschein kommen als in der romanischen Periode. Auf einzelnes haben wir schon bei den besprochenen Punkten hingewiesen, einiges Grundlegende müssen wir hier noch zusammenfassend hinzufügen. Der eigentlich deutsche Stil ist der romanische, der gotische ist trotz seines deutschen Namens eine echt französische Leistung. Auf allen drei hier besprochenen Gebieten kommen wir in Schwierigkeiten, wenn wir das Entstehen der Leistungen der deutschen Blütezeit unabhängig von der französischen Entwicklung darstellen wollen. Nur sehr langsam bahnt sich die Gotik einen Weg in Deutschland, am schnellsten natürlich in der Literatur wegen der geringeren Materialschwierigkeiten. Aber auf allen Gebieten muß sich diese Gotik Umgestaltungen im ursprünglich romanischen Sinne gefallen lassen. Der Temperamentsunterschied der beiden Perioden ist in Deutschland nicht so extrem wie in Frankreich; darum ist weder die emotionale noch die rationale Entwicklung so markant.—Nur sehr allmählich dringt der gotische Stil in seiner extremen Spitzbogenform in Deutschland vor. Die Subordination der Seitenschiffe unter das Hauptschiff wird nur ausnahmsweise angenommen. Schon in Nachbildungen französischer Vorbilder zeigt sich ein Streben nach beruhigender Raumgestaltung durch Ausweitung und Erhöhung der Seitenschiffe,—so in Magdeburg und Köln. Die Entwicklung führt dann zur typisch deutschen Hallenkirche. Die rationale Einheit des Außenbaues wird durch die individuelle Entwicklung

Digitized by Google

des Fassadenturmes oder des Choräußeren gebrochen. In der Plastik finden wir denselben Mangel an Subordination unter das Bauganze. Das französische gesteigerte, mitreißende Pathos steht so einem ruhigeren, deutschen Stile, und die französische outrierte Einheit einer mehr individuellen Raum- und Körpergestaltung gegenüber.—Auch in der Philosophie ist die volle Ausbildung der Scholastik eine französische Leistung; die Hauptvertreter sind entweder Franzosen, oder sie erhalten ihre Ausbildung an der Pariser Universität, wo auch die meisten eine längere Lehrtätigkeit aufnehmen. Der einzige bedeutende deutsche Scholastiker ist Albertus Magnus, ein Schwabe, dem aber die Fähigkeit zur letzten Systematisierung und der feste Standpunkt noch fehlt. Zudem bleibt er dem romanischen Geiste näher durch den Neoplatonismus und Augustinismus, den er nicht ganz aufzugeben vermag. So bleibt die deutsche Philosophie des Mittelalters im allgemeinen dem neuplatonischen Mystizismus näher verbunden, dessen Ausbildung eine spezifisch deutsche Leistung der spätgotischen Periode wird. Der französischen gedankenklaren Scholastik steht die weniger gedanklich als gefühlsmäßig faßbare Mystik der Spätgotik gegenüber, die dem Pantheismus zuneigt.—Die deutsche Eigenheit in der Literatur wird gewöhnlich mit dem Schlagwort „Verinnerlichung" bezeichnet. Eine genauere Analyse zeigt, daß es sich bei all diesen Erscheinungen sowohl um eine Differenz im Pathos wie in der rationalen Systematisierung und Unterordnung handelt.[1] So tritt der Einzelheld im deutschen Epen etwas zurück, dadurch daß die Nebenpersonen eine individuellere Form

[1] Literatur:

Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1920.
Fritz Knapp, *Die künstlerische Kultur des Abendlandes*, Bonn und Leipzig, 1922.
Richard Müller-Freienfels, *Persönlichkeit und Weltanschauung*, Berlin, 1919.
Henry O. Taylor, *The Mediaeval Mind*, New York, 1925.
Henry O. Taylor, *Classical Heritage of the Middle Ages*.
Maurice De Wulf, *History of Mediaeval Philosophy*, transl. by E. C. Messenger. New York, 1926.
Maurice De Wulf, *Philosophy and Civilization in the Middle Ages*. Princeton, 1922.
Kuno Francke, *History of German Literature as Determined by Social Forces*. New York, 1916.
Friedrich Schürr, *Das altfranzösische Epos*, München, 1926.

Digitized by Google

annehmen, z.B. durch einen größeren Anteil an Dialog und Monolog. So harte Klarheit der Entscheidung wie die der Chrétienschen Laudine ist für Hartmann unerträglich, er verbreitert die Entscheidung, sucht sie aus dem Rationalen ins Gebiet des Gefühls zu ziehen durch die Hinzufügung des Liebesmotivs. Wolframs *Parzival*, die *Gudrun* und das *Nibelungenlied* erscheinen gerade durch die Entrationalisierung des Seelischen, durch die Auflösung der Charakteristik in eine Reihe von individuellen Einzelzügen als Gegenpol der französisch-höfischen Epik, so sehr sie sonst von ihr beeinflußt sein mögen.

ELMHURST COLLEGE

Digitized by Google

DEEDS TO LENAU'S PROPERTY IN OHIO

By JOHN C. BLANKENAGEL

IT is rather infrequent that documentary source material on events in the lives of German men of letters can be supplied from America. But in the case of Lenau this becomes possible because of his brief sojourn in the United States during which he became a landowner in Crawford County, Ohio, near the present city of Bucyrus. Lenau's experiences in this country were very carefully portrayed by Professor G. A. Mulfinger [1] in the year 1897. His investigation deals with Lenau's travels in America, his personal contacts, his views on Americans, his land deals and the impress of his voyage upon his poetic productivity. Professor Mulfinger was not concerned with the somewhat impersonal matter of looking up deeds to Lenau's property. On the other hand, the recent complete edition of Lenau's works by Eduard Castle [2] contains a variety of legal documents dealing with numerous incidents in Lenau's life. Thus among the poet's letters Castle has included a copy of a lease of Lenau's four hundred acres in Crawford County to Ludwig Häberle.[3] But although there are frequent references in the above mentioned documents to Lenau's property in Ohio, to its sale because of unpaid taxes,[4] to power of attorney for the resale of the land after it had been purchased back,[5] and to the final disposal of the holdings,[6] Castle publishes no copies of deeds covering such negotiations. Nevertheless these deeds are fully as important as some of the documents printed by Castle and should be made available in the interest of completeness.

Through the courtesy of Mr. H. O. Sharp, Recorder of Crawford County, Ohio, I was permitted to search through the

[1] "Lenau in America," *Americana Germanica*, Vol. I.
[2] *Nikolaus Lenaus sämtliche Werke.* Insel Verlag: Leipzig. 1910–23.
[3] *Op. cit.*, III, 204 ff.
[4] *Op. cit.*, V, 395.
[5] *Ib.*, 419.
[6] *Ib.*, 423, 425 f., 433.

Digitized by Google

records at Bucyrus covering the acquisition and disposal of Lenau's lands. These records include three Patent Deeds, two Quit-Claim Deeds, one statement of procuracy by Lenau, one statement in which his guardian, Dr. Alexander Bach, confers power of attorney, and, finally, a deed of sale. The three Patent Deeds give Lenau title to four hundred acres of government land under the administration of President Andrew Jackson and are dated August sixth, 1834. The two Quit-Claims are dated May twenty-first, 1846, and provide for the repurchase of these four hundred acres by Lenau after they had been sold on January eleventh, 1844, by Owen Williams, County Auditor, for failure to pay taxes. The statement of procuracy was signed by Lenau on July twenty-second, 1845, but not filed in the Recorder's Office until June second, 1846. It empowers Louis Stanislaus to recover the land which had been sold by the County Auditor and to resell it. When Lenau lost his mind it became necessary to appoint a guardian and to have him give power of attorney for the further disposition of the poet's property. Consequently there is a second document, dated 1846, conferring power of attorney upon Louis Stanislaus to complete this transaction.

The documents follow in the order indicated above. For the sake of brevity only one Patent Deed is published, since, with the exception of the description of the property, they are all worded alike. Orthographical errors have been transcribed just as they appear in the deed-records. The most common misspelling is that of Niembsch which is usually written Neimbsch. All deed-records appear under the name of Nicholas Niembsch rather than under the name of Lenau or Strehlenau. One of the three Patent Deeds reads as follows:

Pattent Deed to Nicholas Niembsch Filed December 2d 1845 and Recorded on the 3d by J. Robinson Recorder

Certificate No. 2595) The United States of America. To all to whom these Presents shall come, Greeting: Whereas Nicholas Neimbsch of Crawford County Ohio has deposited in the General Land Office of the United States a certificate of the Register of the Land office at Wooster whereby it appears that full payment has been made by the Said Nicholas Neimbsch according to the provision of the act of Congress of the 24th

Digitized by Google

of Aprile 1820, entitled An act making further provision for the sale of the Publick Lands, for the north East quarter of Section twelve in township Eighteen of Range Twenty one in the District of Lands Subject to Sale at Wooster Ohio, containing one hundred and Sixty acres, according to the official Plat of the Survey of Said lands, returned to the General Land office by the Surveyor General, which Said tract has been purchesed by the Said Nicholas Neimbsch. Now know ye, that the United States of America in consideration of the premises, and in conformity with the Several Acts of Congress, in Such case made and provided, have given and Granted and by these presents do give and grant unto the Said Nicholas Neimbsch and to his heirs, the Said tract above described: To have and to hold the Same, together with all the rights, privilages, immunities and appurtenances of whatsoever nature, thereto belonging, unto the Said Nicholas Neimbsch and to his heirs and assigns forever. In testimony whereof, I, Andrew Jackson, President of the United States of America, have caused these letters to be made Pattent, and the Seal of the General Land office to be hereunto affixed. Given under my hand, at the City of Washington, the Sixth day of August in the year of our Lord one thousand eight hundred and thirty four and of the Independence of the United States the fifty Ninth.

Andrew Jackson
By the president
By A. J. Donelson Secy.

Elijah Hayward Commissioner of the general Land Office.

This and the other two Patent Deeds are recorded in volume ten of the Deed-records of Crawford County, Ohio, for the years 1844–1846. The other two Patent Deeds are for certificates number 2594 and 2596. The former of the two covers the sale of the "Southeast quarter of Section one in township Eighteen of Range twenty one in the District of Lands Subject to Sale at Wooster Ohio, containing one hundred and Sixty acres." The remaining deed covers the sale of the "South half of the North West quarter of Section twelve in township Eighteen of Range twenty one in the District of Lands Subject to Sale at Wooster Ohio containing Eighty acres." Lenau's lease to Ludwig Häberle as published by Eduard Castle does not give a correct designation of these three holdings, but

Digitized by Google

numbers the quarter and eighth sections according to the numbers of the certificates.[7]

Eduard Castle publishes the following statement regarding the forfeiture of Lenau's property for non-payment of taxes and regarding the repurchase of this land:[8]

Das Land, welches Herr von Niembsch im Staat Ohio besaß, liegt im nordöstlichen Winkel von Crawford County, und als Herr L. Stanislaus in unserem Auftrag sich anfangs 1846 darnach umsah, fand sichs, daß jenes Land für die Taxen, die seit 1840 nicht bezahlt waren, öffentlich verkauft war. Herr Stanislaus entdeckte jedoch glücklicherweise, daß dieser Verkauf nicht in der gehörigen Form geschehen war, und bewog die zeitigen Inhaber (P. Gardner) gegen einen Ablaß von 40 acres ihren Anspruch an die übrigen 360 acres an den ursprünglichen Besitzer, Herrn von Niembsch abzutreten.

For the sake of brevity, again, only one of the two Quit-Claims will be included here. Since the wording of the two deeds is identical except for the description of the property, only the description appearing in the second deed will be given.

The Quit-Claim of Peter Gardner as found in Volume eleven of the Deed-records of Crawford County, Ohio, for the years 1845–1848 reads as follows:

Peter Gardner Quit-Claim Deed to Nicholas Niembsch Filed May 21st 1846 and Recorded on the 22nd by J. Robinson Recorder

Know all men by these Presents that we Peter Gartner and Sarah Gardner, wife of Said Peter Gartner of Richland County Ohio for the consideration of one Dollar and other valuable considerations received to our full satisfaction of Nicholas Niembsch formerly of Crawford County, State of Ohio, now of Wertemburg, Europe, have granted bargined, sold remised and quit-claimed unto the Said Nicholas Niembsch and to his heirs and assigns forever, the following described Lots of Land, Situate in Crawford County, State of Ohio, to wit: the North East quarter of Section Twelve, Township Eighteen, south of Range Twenty one, containing one hundred and Sixty acres more or less, also the East half of the South half of the North West quarter of Section Twelve, Township Eighteen, South of Range Twenty one containing Forty acres more or less. The above Two hundred

[7] *Op. cit.*, III, 204.
[8] *Op. cit.*, V, 425.

Digitized by Google

acres belonged to Said Nicholas Niembsch, but were conveyed to me, the Said Peter Gartner for taxes, interest & penalty by Indenture of Owen Williams County Auditor of Said Crawford County, Ohio, on the 11th day of January 1800 Forty Four. Together with all and singular the herediments and appurtenances thereunto belonging, or in any wise appertaining, and the reversions, remainders, rents, issues and profits thereof; and all the estates, right, title, interest, claim or demand, whatever of us the Said Peter and Sarah Gartner either in law or equity, of, in and to the above bargined premises. To have and to hold, the Same, to the Said Nicholas Niembsch and to his heirs and assigns, forever. In witness of which we have Set our hand, and Seal, this 27th day of March A. D. 1846.

William G. Sims
Hugh Cory

Peter his X mark Gardner L. S.

Sarah her X mark Gardner L. S.

State of Ohio, Crawford County Ss) Be it Remembered that on this 27th Day of March A. D. 1846, before me the Subscriber came Peter Gartner the Signer and dealer of the above, and then and there acknowledged the same to be his act and deed, for the uses and purposes therein expressed. And likewise came Sarah Gartner wife of the Said Peter Gartner and being by me examined Separate and apart from her Said husband and the contents of the above instrument being by me made known to her then and there acknowledged the same to be her act and Deed, by her voluntarily executed, without fear of, or coertion from her Said husband and that She is Still Satisfied therewith.

William D. Sims J. P.

It is rather interesting to note that the unpaid taxes, interest and penalty on these two hundred acres of land amounted to only fourteen dollars, twenty-three cents and one mill, as indicated in Volume eleven of the Deed-records of Crawford County, Ohio, for the years 1841–44. The other Quit-Claim bears the same date as the above, appears in the same volume and is executed by Lewis Young and his wife Mary Ann Young to Nicholas Niembsch. The property conveyed is described as follows: "the South East Quarter of Section one, Township Eighteen South of Range Twenty one, containing one hundred

Digitized by Google

and Sixty acres more or Less, also the West half of the South half of the North West quarter of Section Twelve, Township Eighteen, South of Range Twenty one containing Forty acres More or Less." The arrears on these two hundred acres likewise amounted to fourteen dollars, twenty-three cents and one mill. Professor Mulfinger's account of this transaction is at variance with these deeds, for he states that because of unpaid taxes Lenau's land was sold to a Swiss named Joseph Jung, who later sold a quarter section to his brother-in-law Georg Gartner.[9] According to the quit-claim deeds, however, the County Auditor sold 200 acres to Peter Gardner or Gartner and 200 acres to Lewis Young.

The statement of procuracy made by Lenau in favor of Louis Stanislaus is recorded in Volume eleven of the Deed-records of Crawford County and reads as follows:

A Power of Attorney From Nicholas Neimbsch to L. Stanislaus Filed June 2nd 1846, and Recorded on the 8th by J. Robinson Recorder

Procuracy. I the undersigned at the end of these presents empower by the same, Mr. Louis Stanislaus of Norwalk, Huron County, State of Ohio, to recover from their present possessors the 400, Four hundred, acres of Land I own in the Crawford County, but which I have become dispossessed of by Sale on account of an oversight: to pay in the Years 1840 and 1841 the Taxes thereof, and to take every Legal Step to render the Sale transacted invalid. I morever, empower Mr. Stanislaus, after the recovery of my property, in the best possible way, to sell again these 400, Four hundred, acres of Land, on my account, in as much as I aforehand give full approbation to all transactions & every one of them, of that Gentleman, both regards the recovery and the resale.

Winnenden in the Kingdom of Wirtembourg July 22, 1845.
Nicholas Neimbsch or from Strehlenau. Winnenden the 22 July 1845.
Don at Waeblingen the 24 July 1845 Witnessed Wurtemburg Court Haeberleyn
Don at Stuttgert the 28 Feb. 1845, by Directions of the Minister of the Interior. The Council Director Joherkv
Don at Stuttgert the 2nd Aug. 1845. the Ministers of

[9] *Op. cit.*, 59 f.

Digitized by Google

the Foren offices for the Kings Director, of the home Legation Counsillis.

Freyherr of Linaen
Wurtemberg Legation Witnessed Vienna
9, Aug. 1845 Leutrum

Signed in my presence by the Charge d'affairs of Wurtemburg 9th August 1845 William H. Stiles—Charge d'affairs of the United States of America at Vienna.

The above document appears to be an attempt at an English translation of a German document. The names here given as Haeberleyn, Joherkv and Leutrum are copied as closely as possible from the almost illegible script in the record books; it is very probable that they were not transcribed correctly from the original document.

The following statement giving power of attorney is recorded in volume thirteen of the Deed-records of Crawford County. It is a translation of the original German document, a copy of which appears in the same volume. It seems strange, indeed, to find this copy in German script in an American county recorder's office. Unfortunately, the handwriting is in large part so illegible that the numerous lacunae arising from such illegibility make it practically valueless to reproduce the German copy. The German document and the English translation are separated, oddly enough, by one hundred nineteen pages of deeds. The translation reads as follows:

Power of Attorney

Dr. Alexander Bach Power of Atty. to Louis Stanislaus Filed January 5th 1850 and Recorded on the 7th by J. Robinson Recorder C. C. V.

By which the undersigned Dr. Alexander Beach in the capacity of guardian, appointed by the emperial and Royal District Court of Lower Austria for the insane Nicholas von Nimbch, authorise Mr. Louis Stanislaus of Norwalk, Huron County, State of Ohio to represent me in all transactions before any Courts of Justice or elswere concerning the interest of my Ward in North America, especially the Legal proceedings concerning the revindication (redeeming) of a tract of Land bought by my ward and situated in Crawford County, State of Ohio, U. S. of North America before any tribunal whatever, to give bail for the costs of such Legal proceedings, to compromise for the indemnification of a bail, to advance payments for the paying of taxes

Digitized by Google

or for improvements made on this tract of Land, and to provide all that might be necessary to the final accomplishment of the measures taken for this purpose: furthermore to effect the (recall) revocation of the Sales of these Lands, ordered either for relinquent taxes or fines, to compromise Legally for claims, whatsoever held by persons or political bodies or corporations against these Lands and to receive or give and execute any acquittance, receipt, deed or contract in writing: to Sell the above mentioned tract of Land in whole or in part, after he shall have recorded the same and taken possession thereof in a Legal way, or to dispose of the same in other ways, to execute the documents thereof and to give the usual Warranty or assurances of title to said Lands, or to withhold the Same, to grant terms of payment, to substitute another Attorney, if required, for the above described purpose, and in general, to provide all he may deem necessary and proper for the revindication of said tract of Land, promising to my aforesaid Attorney the ratification of all Legal proceedings taken by him, and the indemnification for all expenses and troubles. This Landed property consists of 400 Acres of Land as offered for sale in Wooster, State of Ohio, and described in English Language as follows, the North East Quarter of Section twelve in township Eighteen of Range twenty one, in the District of Lands, subject to the Sale of Wooster Ohio, containing one hundred and Sixty acres, the South half of the North West Quarter of Section twelve in township eighteen of Range twenty one and in the district of Lands Subject to the Sale of Wooster, Ohio, containing eighty acres, the South East Quarter of Section One in township eighteen of Range twenty one in the district of Lands subject to the Sale of Wooster containing one hundred and sixty acres. In testimony thereof my own Legalized subscription, Vienna August 22d 1846. Dr. Alexander Bach, Guardian of Mr. Nicholas von Niembsch.

The emperial Royal District Court of Lower Austria testifies by these, that the emperial attorney Alexander Bach L. L. of this place, in the capacity of guardian of the deranged Nicholas Franz Niembsch, Noble of Strahlenau, has subscribed the above document with his own hand. Vienna, August 22d 1846.

Sechowitz, George Knight of Mèles, emperial Royal District Counseller. The genuineness of the above certificate is hereby testified by emperial Royal Court of appeal with the addition, that the above district Court was competent to order the guardianship for Nicholas Niembsch, and that it is don according to the Law.

Digitized by Google

(L. S.) Vienna Sept. 9, 1846. President Müllner Director of the expedition. The genuineness of the above official attest of the Emp. Roy. Court of appeal for Lower Austria and of the testimony that the Statute Law of Lower Austria was competent to order the guardianship, and that this has been done Lawfully is hereby confirmed by the emper. Royal Supreme Court.

(L. S.) Vienna Sept. 16th 1846. Conrad Baron von Gartner, Vice president of the emper. Roy. Supreme Court. Johann Edler von Ratzow, emper. Royal Court Counsellor of the supreme Court.

(L. S.) The genuineness of the above operation of the Emp. Roy. Supreme Court is hereby asserted by the Secret Privy Domanial Court and State Chancery. Vienna September 22d 1846.

Fr. Kesner. Court Counsellor.

I do hereby certify that the above signatures and official seals are geniune.

William H. Stiles Charge d'affairs of the United States of America at Vienna.

The State of Ohio, Erie County Ss.

On this 9th Day of June A. D. 1848. Before me Zenas W. Barker, a Justice of the Peace of said County personally appeared Frederick Huene and made Solemn oath that the foregoing is a true and literal translation of the original Power of Attorney.

Z. W. Barker, J. P.

Obviously the above translation by Frederick Huene is not a masterpiece in diction, orthography or punctuation. The correctness of the spelling of names of officials is also open to question.

The remaining document on file at the Recorder's office at Bucyrus pertaining to Lenau is the deed of sale covering the final disposal of his property. This deed is recorded in Volume thirteen of the Deed-records of Crawford County, Ohio, and reads as follows:

Nicholas Niembsch Deed to Lewis Young Filed June 4th 1850 and Recorded on the 6th by J. Robinson Recorder C. C. O.

To all persons to whom these presents shall come Greeting. Know Ye, that I, Nicholas Niembsch of Germany (Europe) by Louis Stanislaus of Sandusky City, State of Ohio, formerly of Norwalk, Huron County, State of Ohio, My Attorney, duly authorized by my

Digitized by Google

Letter of Attorney recorded in Crawford County Record Vol. 11, Page 91 (June 8, 1846) and Vol. 13 Page 210 (Jan. 7, 1850) and Lastly in Vol. 13 Pages 329 & 330 (May 9, 1850) for the consideration of Eleven hundred eighty one dollars, received to my full satisfaction of Lewis Young of Crawford County, do hereby give, grant, bargain, sell and confirm unto him the Said Lewis Young the following described tracts of Land. Situate in said Crawford County as follows, Viz: the South East Quarter of Section one, Township eighteen South of Range Number Twenty one, containing one hundred-Sixty acres more or Less, also the North East Quarter of Section Twelve in Township eighteen South of Range Number Twenty one, containing one hundred and sixty acres more or Less, also the East part of the South half of the North West Quarter of Section Number twelve, in township eighteen, South of Range Number twenty one, containing Forty acres be the Same more or Less. To have and to hold the above granted and bargained premises; with the appurtenances thereof unto him the said Lewis Young his heirs and assigns forever, to his and their own proper use and behoof, and also I the Said Nicholas Niembsch by my said Attorney Louis Stanislaus do for myself and my executors, and administrators, covenant with the said Lewis Young his heirs and assigns that at and until the ensealing of these presents I am well seized of the premises, as a good indefeasible estate in fee simple, and have good right to bargain and sell the same in manner and form as is above written, and that the same is free of all incumbrances, whatsoever, and furthermore, I the said Nicholas Niembsch by my said Attorney Louis Stanislaus do by these presents bind myself forever to warrant and defend the above granted and bargained premises to him, the said Lewis Young his heirs and assigns, against all Lawful claims and demands whatsoever excepting the warranty of Roads Laid out and established by authority. In witness whereof, I have hereunto by my Attorney set my hand and seal the Twenty Ninth day of May A. D. One Thousand eight hundred and Fifty.

Nicholas Niembsch
by his Attorney
L. Stanislaus

Signed, sealed and delivered
in presence
A. M. Stanislaus
Z. W. Barker

The State of Ohio Erie County Ss.

Sandusky City, May 29, 1850. Personally appeared the above mentioned Louis Stanislaus who as the Attorney of the above named Nicholas Niembsch for him and in his name,

Digitized by Google

signed and sealed the above instrument and acknowledged the same to be his act and deed, for the use and purpose therein mentioned Before me

Zenas W. Barker Justice of the Peace.

In connection with Lenau's property in Ohio, it is rather curious to learn how elastic the geographical conceptions of America are as held by some German literary historians. Thus Alfred Biese writes:[10] "Nach einer Reise ins Binnenland, wo er sich sogar am Ohio ankaufte," etc. Waldemar Oehlke publishes the same erroneous impression:[11] "Er . . . kaufte dann 400 Morgen Kongreßland in Crawford County am Ohio in der Nähe des heutigen Bucirus." It happens that Bucyrus is more than half way across the state from the Ohio River. These misstatements on the part of German scholars may be condoned, since Americans are sometimes the source of such misinformation. For example, Thomas S. Baker attempted to correct misunderstandings as to the location of Lenau's holdings and himself fell into error. He located Lenau's land in Pennsylvania instead of Ohio, saying:[12] "It has been conjectured by many writers that Lenau bought his farm near New Lisbon, or at the very least, that it lay in Ohio. As a matter of fact, however, it was located in Crawford County, Pennsylvania." Baker made the further mistake[13] of designating the sections of land according to the numbers of the certificates, a designation which appears in the lease published by Eduard Castle.

Ohio Wesleyan University.

[10] *Deutsche Literaturgeschichte*, (München: Beck, 1912) II, 644.
[11] *Die deutsche Literatur seit Goethes Tode*, (Halle, a. d. S.: Niemeyer 1921) 140.
[12] *Lenau and Young Germany in America*, (Philadelphia: Stockhausen, 1897) 22.
[13] *Ib.*, 22 f.

Digitized by Google

HAUPTMANN'S *PROMETHIDENLOOS*

By FRED B. WAHR

IN his novel *Emanuel Quint* Hauptmann, pausing for a moment in the narrative, comments briefly upon the Schiller-like idealism and enthusiasm of youth, its restless questioning and striving, its passion for liberty and justice, and its hatred of oppression and restraint. "Es ist ein seltsamer Vorgang," he says, "wenn eine neue Generation die Fäden ihrer Geistesgemeinschaft über die Erde spinnt. Junge Leute, die ihre Aufgabe, einen besonderen Lebensberuf zu finden, noch nicht erfüllt haben, fühlen den allgemeinsten Beruf, die alte verrottete Welt zu verjüngen, fühlen die ungeheure Aufgabe umfassendster Reformation und Revolution einer Menschengesellschaft, die ihrer Ansicht nach bis zum Augenblick ihres Erscheinens—nämlich der neuen Generation—Jahrtausende und Jahrtausende lang auf falschem Wege gewesen ist." These words, in which he remembers his own youthful reactions, aptly characterize the state of mind of many of the young men whom he has created for us in his writings. He is a most personal poet. His works are largely a confession of what he has lived and thought. His characters mirror his own spiritual and emotional conflicts and know and portray his own dreams and disillusionments, his triumphs and defeats. Many of them are strangely alike. The old Wittichen of the *Versunkene Glocke* (1896) appears in different guise as Wann in *Und Pippa tanzt* (1906), as the Director in the *Festspiel* (1913), as Prospero in *Indipohdi* (1920), though the maturity of thought and wisdom and the weary resignation of the latter mark him at once as a creation of Hauptmann's old age and of his mastery in his art. So too his young men, his Loth, Johannes Vockerath, Hellriegel, Dominik, Kurt Simon, Luz Holtmann, are all modelled spiritually after the same pattern, for they reflect the spiritual unrest and seeking of his own early manhood.

For the intimate and immediate expression of the problems

Digitized by Google

of his youth, however, one must go to the works which were then written. Hauptmann wrote poems, plays and stories before 1889, the year that brought him fame as the author of *Vor Sonnenaufgang*. Most of these works are lost. Some of them we know only by name. The *Promethidenloos, eine Dichtung*, was published in 1885 by Wilhelm Ißleib (Gustav Schuhr), Berlin, and was withdrawn from trade circulation by the author soon afterward. Schlenther, Hauptmann's friend and biographer, tells us that there are probably about a dozen copies of this work still in existence. A volume of verse, *Das bunte Buch* (1888), was in print and about to be published when the publisher failed. About half a dozen copies of this were bound and found their way into circulation, Schlenther says. Two stories, *Fasching* and *Bahnwärther Thiel*, appeared in 1887 and 1888 in periodicals, the former in the *Siegfried*, the latter in M. G. Conrad's *Gesellschaft*, and an autobiographical novel was begun in 1888, only a fragment of which has been preserved in a rare pamphlet on Hauptmann by Max Kirschstein. Of these early works only the stories *Thiel* and *Fasching* have been reprinted, the latter quite recently. The others, never having been reissued, are among the rare volumes of modern German literature, eagerly sought for by admirers of Hauptmann and by collectors. Very few of the commentators on Hauptmann have first hand knowledge of either the *Promethidenloos* or the *Buntes Buch*.[1] Most of them have to rely on what Schlenther tells us.

The *Promethidenloos* is the most significant of these works, not so much because of any real literary value, but because it is a source book for the study of all the mental and emotional conflicts and problems of the young poet and future dramatist, and because it is a passionate expression of the restless spirit which pervaded the younger literary element in Germany at that time and which brought about the Naturalistic revolt in 1889. Karl Bleibtreu, who in his brochure *Revolution der Literatur* heralded the coming storm and stress, said of the poem that in greatness of conception and in nobility of language,

[1] A limited edition of a reprint of *Das bunte Buch* was distributed among the members of the *Leipziger Bibliophilenabend* in 1926.

Digitized by Google

the work stood up titan-like above the stale uniformity of contemporary German poetry. But Bleibtreu at that time was carried away by his enthusiasm and ardor and was easily lost in exaggeration.

Hauptmann was born in 1862 in Obersalzbrunn in Silesia. A talent for modelling and poetizing made itself evident in the boy at an early age and in 1880–1882, after having made a dismal failure of his third year at the Realgymnasium, he attended the Art School at Breslau. His talent was recognized by several of his teachers, but on the whole he was only an average student, constantly at odds with the conventional humdrum methods of instruction and not at all amenable to the formal routine of the institution. In fact he was constantly in rebellion against the prescribed curriculum, so much so that he was suspended for a time. While here he busied himself as much with his poetic dreams as with his modelling. He worked at a drama *Ingeborg* which was based on Tegner's *Frithjofsage*, and also planned an epic in twelve cantos, of which he wrote but a part, based on the old Germanic hero Arminius. It is interesting to note that in the idyllic epic in hexameters of the poet's old age, the *Anna* (1922), in which he so fondly recalls the days of his youth and his first love, he makes his young hero Luz Holtmann read portions of this same *Hermannsepos*. This fragment, we are told, was soon rewritten in dramatic form, *Germanen und Römer*, and Hauptmann also modelled a bust of one of Hermann's valiant Teuton warriors.

In 1882 Hauptmann was hearing lectures at Jena. Philosophy, archeology, and literature interested him, and he attended courses of Eucken, Liebmann, Boehtlingk, and probably heard Ernst Haeckel. Of greater importance to him here, however, were his associates, young idealists and enthusiasts, students most of them of natural science, wide awake and serious-minded, whose discussions were alive to all the political and social and religious problems of the time.

Hauptmann's older brother Carl had already in the earlier Breslau period placed himself at the head of a liberal group which burned with a zeal for social reform and hoped to bring about a new social order. One of their number, Alfred Ploetz,

Digitized by Google

even went so far as to make a trip to America at their expense in order to investigate the possibility of establishing there a socialistic colony, where the Utopia of their dreams, they hoped, might become a reality. This group called itself the "Ikarier." Sincere as these young men were in their efforts, they were doomed to disillusionment and defeat. They were watched by the civil authorities and the police and we know that they, including Hauptmann, were held under suspicion during the socialistic investigations in Breslau a short time later. A good deal of this is woven into the speeches of Loth and Hoffmann and Schimmelpfennig in *Vor Sonnenaufgang*.

Hauptmann's association with them and with the Jena group later on was of importance to him and is reflected again and again in his works. The Jena comrades were seven in number. Professor Boehtlingk was their *Tischgenosse*. The *Promethidenloos* is dedicated to the seven, "An die . . . . . ," with seven periods following. It is a curious coincidence that Emanuel Quint (1910), Hauptmann's new Christ, also has seven faithful followers or disciples.

In the spring of 1883 Hauptmann sailed from Hamburg on a freighter for a trip along the coast and down into the Mediterranean. The first stop was at Malaga, the next at Marseilles, where he left the ship and travelled by rail to Genoa, meeting his brother Carl there. Together they journeyed southward, stopping off at different Italian cities and spending considerable time at Naples and at Capri. When Carl had to leave for home, Gerhart went on to Rome, where he set up a studio. This sea-trip and first Italian journey is very important because it contains all the experiences so soon to be related in the *Promethidenloos*.

Hauptmann was in Italy again in 1884. Then he doubtless wrote his poem "Der Tod des Grachus" which appeared in the *Buntes Buch*, and also planned and partially wrote the drama *Das Erbe des Tiberius*, which he sent shortly afterward to various theatres, vainly attempting to get it accepted and produced. He was struck down with typhoid early in the year, and in June was back in Germany recuperating at Dresden, where he attended the academy of arts and pursued his

Digitized by Google

studies at modelling. At Hohenhaus outside of Dresden he continued to woo Marie Thienemann, and in May 1885 they were married. In the summer of the same year the *Promethidenloos* was published.

Canto I introduces us to Selin as he is boarding the ship which, he hopes, is to take him to new fields of opportunity and glory. In retrospect he reviews his early life and bringing-up. We recognize at once the poet's own sensitive nature, his own early dreams and disappointments in the experiences of Selin. Like the young Hauptmann Selin rebels against the confining and levelling conventions and traditions of the environment. He too was forced to submit to the customary educational and religious instruction, "um seiner Seele Heil" as he ironically says, no attention being paid to his own particular gifts and inclinations. Hauptmann rails at his teachers with their smug content and pride. "Weih'lose Priester in den Heiligthumen," he calls them. He compares the individual rather crudely to a tree which is carefully watched over and heartlessly cut and trimmed to fit a uniform pattern, irrespective of kind or quality of growth. "Ein Baum wie alle, Bäume sind gleich Bäumen,/ Mehr ließen diese Gärtner sich nicht träumen." School gave him little except bitterness and disappointment. Years later he refers contemptuously to the ordeals of the "Drillanstalt," and in the *Jungfern vom Bischofsberg* he heaps ridicule upon the pompous and pedantic Nast. Thrown back upon himself, Selin's artistic nature sought and found an escape from the dreaded routine in the solitude of his own inner world of dream and fancy. The Muses call to him, now that of the plastic arts—"Die Frau mit Stein und Meisel,"—and now that of poetry—"Die Frau mit Kranz und Leier." But the temple of the former was filled with moneychangers and conceit and falsehood, and in despair he turned to the latter, who welcomed him with open arms and lovingly counselled him: "Hinaus! Hinaus! Mein Tempel ist die Erde."

In Canto II we are at sea with Selin. As he departs from land, his spirits soar to the dizziest heights of desire and hope.

Digitized by Google

"Durch seine Seele geht ein heil'ger Schauer,
Nach stolzen Höhen war sein Blick gekehrt.
Nichts war zu hoch, die fernsten Wolkensäume
Erklomm sein Geist im Zauberkleid der Träume."

He purposes to become a great poet acclaimed by the entire world.

"Ein Dichter sein mit Strahlenkranz und Krone,
Bei dessen Tönen lauscht die ganze Welt." . . .

He studies the life on ship-board, watches the play of the waters in calm and storm, is constantly observing and questioning. Everywhere is mystery, and he is ever alert to catch if possible the most elusive answer to the eternal questions. Away from men, left to the broodings of his own mind, he is happy, rested, healed of his bitter dislike of human institutions. "Die weiten Meere/ Befördern diese weltzufried'ne Stimmung." The coasts of France and England are passed. The ship rounds Cape Finisterre and the Portuguese coast and, leaving Gibraltar behind, turns toward Malaga. As the boat approaches land, Selin is rudely awakened from his dreams by the grim, ugly faces of reality. "Was süß ist, ist ein Wahn," says the poet. For somehow we are destined to a life of suffering, and happiness is at home only in the land of our longings—a mood which recurs again and again in Hauptmann's works and is expressed beautifully in the words of the angel in *Das Hirtenlied:*

"Ich aber führe Dich ins Land der Träume,
der bunten Wolken, deren Mutterschoß
allein uns geben kann, wonach wir schmachten."

The loneliness, solitariness of the individual in the midst of life is another characteristic of Hauptmann's thought touched upon in this Canto. Perhaps this is implied, too, in the name of the hero Selin, which is an inversion of the syllables of the word *Insel.* Watching the sea, Selin says:

"Die Wellen sprechen: Einsam sind wir alle;
So viel wir sind, wir alle sind allein.
Du aber lerne aus dem regen Schwalle
Die Kunst mit Well und Winden einsam sein.
Schau über dich! die pfadlos weite Halle
Des Firmaments, der Sterne milder Schein
Ist Anfang eines ungemess'nen Raumes,
Und unsre Welt der Perle gleich des Schaumes."

Digitized by Google

After calling (in Canto III) upon the Muse, in the manner of the author of *Childe Harold*,[2] for assistance in the difficult task now before him, that of bringing the dreamer Selin face to face with the ugliest forms of lust and vice that exist in the dens of prostitution in the larger Mediterranean cities, the poet in Canto IV confronts Selin with the temptations of the flesh in the underworld of Malaga.

"Wer je mich trug auf seines Lagers Kissen,
Dem hab' ich rasend mich ins Herz gebissen . . .
Und hinter meinen Schritten kriecht das Grauen . . .
Nun schaue, Sänger, mein verfluchtes Reich,
Und schaudere und sinke hin zur Erde,
Und zittere im Schau'n und werde bleich. . . ."

An overwhelming feeling of pity and sympathy fills his breast.

"Da sucht sein weinend Auge Salben, Binden,
sie um der Wunden Übermaß zu winden. . . .
Hier gilt's zu trösten, denn hier wohnt das Weh."

He is aroused by the remarks of two men who scoff at him for his youthful idealism and innocence, and he scornfully rebukes them and their kind whose self-righteous and calloused souls permit them to find sensual pleasure in such dens of human misery.

"Eur' Nam' ist Fadheit, aller Laster Laster,
Und Menschenglück ist eurer Straßen Pflaster. . . .
So hoch wie Sterne über Dünsten,
So hoch steht jedes dieser Opfer euch!
Nie, nie gelingt es, selbst dem frei'sten, kühnsten,
Hinauf zu dringen in ihr Leidensreich. . . ."

But Selin is rebuffed even by those whom he would aid. In Canto V, which is in a way an epilogue to Canto IV just as Canto III had served as a prologue, the author and his hero step forth burning with a desire to right human wrong and to bear aloft the standard of social justice and reform. They are eager to become champions of the oppressed and are ready to

[2] Hauptmann is said to have been an ardent admirer of Byron's poem and to have taken it with him on his journey.

Digitized by Google

sacrifice their art for an altruistic mission in life. Stanzas 1–15 concern the author, 15–26 Selin.

"Mein Lied
Darf nicht am Boden knechtisch zage schleichen,
Muß sein ein Banner und ein Kampfeszeichen!
* * * *
So muß Natur der Kunst die Wege bahnen.
* * * *
Er wollte kämpfen für die Schaar der Knechte
Und Freiheit schaffen in gewalt'ger Schlacht;—
Wohl werth des Kampfes schien des Elends Fülle. . . .
* * * *
So sah Selin der Fremden Kleider Fetzen,
Den fremden Jammer und das fremde Leid,
Und lernte eigenes geringer schätzen
Und trug getrost sein unvollkomm'nes Kleid.
* * * *
Und stand für immer bei den Unterdrückten,
Ob auch des Hasses Schwerter ihn umzückten."

Continuing his trip by boat (Canto VI) Selin is filled with a sense of the sacredness of his new mission in life, but his enthusiasm is again dampened by the mockery and selfishness of the passengers. He avoids them and nurses his chagrin and disappointment in secret, resolving to keep his own counsel when among men. Cantos VII, VIII, IX present much the same problem that we have in III, IV, V, only more vividly. For weeks Selin wanders in horror through the slums of Naples. The misery which he sees on every side becomes a nightmare to him. The natural beauty of the city is lost for him in the presence of so much human suffering. "Schafft mir Neapel aus Neapels Welt," he cries. He recovers gradually from his zeal to become a new Saviour, longs for the simplicity and quiet of his northern home, and flees again to his art, trying to express himself now in verse and now in clay and marble, but conscious always of the misery and squalor round about him.

"Die Muse winkt und weist ihn in die Ferne
Und spricht: Begehrenswerth sind nur die Sterne. . . .
Drum Waller, walle, sie herab zu rufen!
Zum Kampfe, Waller, hoch den kühnen Blick! . . .

Digitized by Google

Du lerntest lieben und du lerntest hassen,
Jetzt lerne, Jüngling, deine Laute fassen."

Selin (Canto X) spends the night at Sorrento awaiting the boat to take him to Capri. The night is filled with romantic longings and dreams of beauty. The singing of the nightingale heals his troubled spirit and gives him courage and strength.

"Und ihre Töne bringen Sag' auf Sage
Von einem sel'gen, heil'gen Ahnungsreich. . . .
Sie führt den kranken Mann durch Nacht zum Licht . . .
Es müsse reich und überreich zumal
Befriedigen der Menschheit Lichtverlangen."

On the following morning as he (Canto XI) approaches Capri, doubts and distress again beset him, and in a vision he sees a monstrous form brooding over the island, as though all the woes of humanity were destined to cast a cloud of darkness and pain over anything of beauty, and the voice of human suffering again challenges him to be true to his mission and ideals. This powerful lyrical outburst is one of the most striking moments in the poem. In Canto XII the poet admonishes Selin in much the same vein. Sing, but let it be a song of realities not of dreams, of truth not beauty, of *Weltweh* not *Lerchenjubel*, for the sake of humanity not for fame or favor or fortune.

"Du glaubst es sei auch in der Menschenwelt
Erlaubt zu singen, und das Arbeitsfeld,
Meinst du, kann milder Dichtersang verschönen . . .
Sei still! sie können deines Lieds entrathen,
Es muß gepflügt, doch nicht gesungen sein. . . .
Begleite mich durch öde finstre Gassen
Furchtbarer Nacht! Hörst du den Weg entlang
Dies Wimmern?—Sieh, dich will ein Grauen fassen;
Dies wird, mein Kind, in unsrer Zeit Gesang. . . .
Das sind die wahren Sänger, müde Leiber,
Die stöhnend singen ihr unsel'ges Lied,
Und ihre Musen sind vergilbte Weiber,
Durch deren Mienen sich das Elend zieht . . .
Kannst du entsagen, Jüngling?! Singe, dichte!
Das ist der Muth, den wir anjetzt bedürfen. . . .
Die Dichter sind die Thränen der Geschichte,

Digitized by Google

Die heiße Zeiten mit Begierde schlürfen . . .
Und ohne Jammer laß dein Auge brechen,
Wenn auch kein Gräslein schießt aus deinem Blute."

In the last Canto (XIII) we find that Selin, the dreamer, the romanticist, can not accommodate himself to the exigencies of his new ideal of art. He takes to writing half-heartedly, first of his own problems, then of historical themes and characters. One thinks of Hauptmann who in Naples and Rome was practising at lyrics, ballads, and historical drama. Selin tries to remain true to his mission, but he is unable to endure the prospect of martyrdom which he fears life may demand of him. Life is too chaotic, too full of misunderstanding and hatred for him. Reality dins in upon him and drives him to despair, and rather than live to hate life he hurls his lyre into the sea and leaps after it to his death.

These problems of Selin-Hauptmann are largely, as we have seen, those which concern art and life. As a personal document the poem is invaluable. Its title is an expression of the unbounded idealism of the poet and his comrades, who looked upon themselves as modern *Promethiden*, destined like their great legendary progenitor to unhappiness and torment in return for their altruistic endeavors. It may be, too, that the author in thus referring to his own youthful ardor and disillusionment desired to suggest something of the irony and futility of things by his use of the Promethean symbol.

Hauptmann was doubtless only too conscious of the immaturity of his poem as a work of art when he withdrew it from trade circulation so soon after its publication and had all available copies destroyed. He had difficulty with its verse form, for both rhythm and rhyme show traces of considerable effort, and at one time his emotion breaks away from the stanza form into stumbling blank-verse dialogue. He probably knew Byron, whom he evidently imitated, only through his rather cumbersome German translators, and his language has none of the ease and sparkle of the author of *Childe Harold*. He has little success in keeping himself as author distinct from his hero; now he counsels and admonishes him in fatherly fashion, now he

Digitized by Google

attempts to philosophize about him and his experiences, and at times his sympathy sweeps him completely off his feet and he is lost in identification with him.

Selin is troubled by the meaning and purpose of art. Is beauty sufficient? Can the modern poet ignore the pressing problems of the social body? In the eighties of the last century this was a question which was assuming more and more importance among the younger German writers. Realism was struggling everywhere to gain the mastery over the young idealist's inherent tendencies toward romanticism. Zola was writing in France, Tolstoi in Russia, and Ibsen's realistic dramas were appearing in the North. Young Hauptmann was not insensible to this contagious questioning of old values and seeking of new ones. He had listened to and taken part in many a discussion at Breslau and Jena, in which all the burning questions of the time were heatedly debated by his radical friends. Much of this is echoed in Selin's criticism of the established moral and social order in Canto VI. "Nie fand ich Tugend in der Sitte," he says. Selin asks himself whether it is right for him to sing of his own romantic yearnings, as his inner nature prompts him to do, when all about him there is so much practical work to be done. The discussions of art in *Vor Sonnenaufgang* and *Einsame Menschen* also reflect this state of mind, especially the latter. "There is work to be done at present that is probably of more importance than all the painting and writing in the world," says the artist Braun, and Anna Mahr tells of a painter who had turned schoolmaster because "it seems to him to be of so much more importance that there should be schoolmasters than painters." "We can get much more from art than pleasure, . . . he said to himself: As long as such misery exists, it is a crime to work at anything which has not for its object the alleviation, the prevention of this misery." Hanstein tells us in his *Das jüngste Deutschland* (p. 160 f.) how deeply Hauptmann himself felt in this regard.

But the longing for beauty and poetry, for fairyland—"das Märchen," as Hauptmann loves to call it—which Selin thought he must stifle, breaks out again and again in the early naturalistic dramas. In *Einsame Menschen* (1891) Johannes sighs: "Ach,

Digitized by Google

es gibt wundervolle Märchen," and Anna Mahr answers: "Über den Dingen liegt ein Duft, ein Hauch: das ist das Beste." *Hannele* plays on the borderland between the dream and reality, and in the *Versunkene Glocke* (1896), after the failure of the initial performance of his great naturalistic drama *Florian Geyer*, Hauptmann escapes to the land of poetic fairylore, though even here the basic problem is still that of art and life.

Selin's quarrel with society and its institutions starts with the school. Society pens him in and forces him to conform to customs in thought and action which appear to him utterly senseless. Cities are in the words of *Childe Harold* a "torture" to him. The indifference of most men to the social problem outrages and embitters him. Nature is his great mother. In his grief and helplessness he flees to her, and is restored to health and armed by her healing power. So it has always been with Hauptmann. Nowhere in his works has he given us a picture at all complimentary of the modern city or of modern mechanical civilization. In his early writings the social milieu with its conventions, traditions, snares, and vices is like a swamp, waiting to engulf the individual and destroy him. Therein lies the tragedy.

Selin is typical of many of Hauptmann's characters. Loth, Johannes Vockerath, Spitta, Luz Holtmann, the tutor Weinhold, and the young men who gather about the Fool in Christ, Kurt Simon, Benjamin Glaser, Dominik, and above all the poor Fool himself are later variations of Selin. He is a dreamer, a seeker, and a sufferer, for all of Hauptmann's characters are sufferers. Life to them is suffering, suffering caused, it may be, by conflicting forces which lie deep in their own natures or perhaps in the milieu. For the early naturalist heredity and environment played the part of fate; in the later works it is rather natural or cosmic forces that are the controlling factors in human destiny. But always Hauptmann shows us man's utter helplessness in his suffering because of things that are beyond his powers of understanding and control. Selin is the victim of the instability of his own temperament and of his inability to rise above the circumstances which confront him.

Digitized by Google

Like Henry the Bellmaker he was called but not chosen; for he was not a man of action, he was only a man of moods.

In the seventh canto the poet traces unconsciously perhaps the spiritual development through which the leading characters of the later works pass. It is an evolution by way of disillusionment and suffering from outspoken antagonism to or rebellion against reality to self-resignation and tolerance and quiet contemplation, with love as the great purifying, redeeming, and creative principle of life. Words which Hauptmann uses over and over again and which stand out especially in his later works are: sehnen, ringen, leiden, dulden, entsagen, überwinden, erlösen. That is: inherent in the human breast are our longings—"Himmelssehnsucht," "Lichtverlangen"—which arouse us to action and thereby to suffering, which in turn gives us understanding and the power to endure and tolerate and practice self-denial. This is the way to moral victory and salvation. The true profits of life, he says in *Phantom* (1922), lie in "the power of rising above one's existence, a power which is equivalent of the power to renounce." The spiritual evolution of Emanuel Quint is typical of that of his later characters, and the wisdom of the older Hauptmann, the consummation of all his spiritual seeking, is to be found in the words of Prospero in *Indipohdi:*

"Und so gebietest du, was ist und sein wird:
So! Nur auf diese Art! Nur so!
Das Fremde duldend, das Ureigenste
glücklich vollbringend.—Glücklich, was ist das?
Wenn Tun und Dulden unverworren eins sind! . . ."

The germ of this development is already evident in the words written so many years before:

"Lebt wohl ihr edlen Dulder vieler Qualen,
Ihr, die ihr wenige lehrt mit kargem Munde,
Und tosen sie um euch in ew'ger Hetze,
Die Stürme, wahret sicher eure Schätze."

* * * *

"Ihr trinket schweigend eurer Qualen Becher."

* * * *

"Wir können kämpfen aber nimmer siegen."

Digitized by Google

But Selin has not the strength to rise above reality. Like Helene Krause, Johannes Vockerath, Arnold Kramer, Gabriel Schilling, Fuhrmann Henschel, Dominik, he seeks a means of escape in suicide. Rather than live to hate life—"Haß oder Tod" he says—he chooses death, that death which in the words of Michael Kramer is "the mildest form of life, the masterpiece of Eternal Love."

In Canto III we are introduced to a problem which becomes in time the central and unifying principle of Hauptmann's thought. Selin and his author are caught up in the whirl of human passion and carried away by the magic and mystery of sex.

> "Du finstres Feuer, Gluthstrom ohne Gleichen,
> Gewalt'ger Dämon in verschloss'ner Brust!
> Die ganze Welt trägt deines Daseins Zeichen,
> Dein Kind ist Laster und dein Nam' ist Lust.
> Du nahst, und selbst der Stärkste muß erbleichen,
> Wenn du daher schwebst deines Siegs bewußt,
> Mit üpp'gem Lächeln in den glüh'nden Blicken,
> Die oft verderben, während sie entzücken."
>
> * * * *
>
> Du führst uns lauernd hin auf goldne Berge
> Und biet'st die Berge für ein Nicken feil.
> Doch wenn wir nickten, fallen wir in Särge,
> In uns're Stirnen fährt des Wahnsinns Keil,
> Und niemand schließt die Wunden, die erklafften
> Und uns unnennbar wilde Qualen schafften."

It is this same magic and mystery of sex, of which we read in the *Jungfern vom Bischofsberg* (1907): "Und im Grund die Verschiedenheit der Geschlechter, wenn sie manchmal das Leben auch bitter macht, hat im Grunde doch auch alle Himmel erzeugt. Es ist alles aus dieser Zweiheit gewachsen, was die Erde in ihren Tiefen und Höhen bewegt und beglückt. Sie hält den Bergmann in seiner Grube, den Aeronauten im Luftschiff fest und macht—diese kleine Cäsur im All!—daß unendliche, unerschöpfliche Fülle von Reizen auf die armen Zerschiedenen niederfällt,"—and which furnishes the basic conflict in most of Hauptmann's dramas and stories. After the trip to

Digitized by Google

Greece in 1907 the theme assumes still greater significance. Hauptmann begins to celebrate in Eros, the God of Gods, the central life-giving principle of creation. This finds its first outspoken expression in 1913 in the words of the *Festspiel* and since that time it has been the secret of his acceptance of and yea-saying to life.

> "Denn dieses Göttliche ist Eros! Eros ist
> der Schaffende! der Schöpfer! Alles was da lebt
> ist Eros, ward aus Eros, wirkt in ihm und zeugt
> ihn neu. Und Eros zeugt sie immer neu, die Welt!—"

In conclusion one may repeat that the *Promethidenloos* expresses directly the temper, problems, the *Weltweh* and *Himmelssehnsucht* of the young Hauptmann, and many a thought and mood which was destined to be treated more fully later on. His earnestness and genuineness, his deep sympathy for humanity, his brooding consciousness of social injustice and inequality and of the loneliness of genius, together with an apprehension of the futility of all finite things are all in this first effort. The aesthetic and ethical problems of his early manhood—shall he devote himself to art or life, to poetry or sculpture, to realism or romanticism?—are feverishly debated in his own mind and remain unsolved. For his mind was groping eagerly, and was fertile soil for the new aesthetic doctrines which it was soon to receive from Arno Holz, the father of *konsequenter Naturalismus*. What Holz really gave Hauptmann, in addition of course to confidence in himself and his art, was largely technical, a new mode of expression, a new form which was to make *Vor Sonnenaufgang* possible in 1889. *Wahrheit* and *Natur* were mottoes of his art before he met Holz, as our poem, the poems of *Das bunte Buch*, the stories *Bahnwärther Thiel* and *Fasching* show. He was then, and he has remained, the poet of *Mitleid*, of tender and infinite compassion for all kinds of human suffering, whether of the prostitute in the depths of social degradation or of the sensitive artist baffled by life's incongruities. Hauptmann's spirit has been enriched, deepened, broadened by the experiences of many years, but the enigmatic problems of his young manhood are still with him. The first

Digitized by Google

dedicatory poem of the *Promethidenloos*—there are two—like the poem entitled "Mein Kampf" in *Das bunte Buch* sums up for us tersely the mood which pervades so much of his early work:

"Was wir gefühlt, was wir gewollt,
Zu sagen ist uns Pflicht.
In uns'rer Zeiten Adern rollt
Statt roten Blutes, rotes Gold,
In unsern Adern nicht.
Schlingt Hand in Hand zum festen Kreis
Und fühlt, daß ihr euch kennt,
Daß euer Fuß auf einem Gleis',
Und eine Flamme glühend heiß
In euren Seelen brennt.
Poch' glühend Herz und walle Blut
Für Wahrheit und für Licht,
Und du gewalt'ger Kampfesmuth
Verlisch', verlisch' uns nicht!"

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

DIE THEORIE, DIE HISTORISCHEN BEZIEHUNGEN UND DIE EIGENART DES EXPRESSIONISMUS

Von FRIEDA BACHMANN

I

ALLE Philosophie ist eine rein intellektuelle Begründung der Realität. In fast jeder Geistesepoche wird entweder die innere oder die äußere Wirklichkeit überwiegend betont. Nur selten wird eine Harmonie zwischen der äußeren und inneren Welt philosophisch hervorgehoben. Das war immer Aufgabe der wahren Kunst. Kunst ringt nach Totalität im menschlichen Leben, weil sie schöpferisch den ganzen Menschen: Geist, Willen, und Gefühl, in Anspruch nimmt. Sie ist demnach das ganz menschliche Angesicht der Welt. Die große Kunst beginnt da, wo der Mensch Anteil am Leben nimmt. Auch dabei gelingt es ihr nur in einzelnen Künstlern, selten in einer ganzen Strömung, weil sich eben nie solch schöpferische Vollkommenheit wellenweise über die Menschheit ergießt. Doch die dynamische Kraft, die stets solche Kunst erzeugt, finden wir oft in großen Epochen vorhanden. Diese war es, die das achtzehnte Jahrhundert zur Zeit Herders und des jungen Goethe beherrschte. Sie ist es jetzt wieder, die, sich als Expressionismus bezeichnend, in moderner Kunst und Literatur auflebt.

Noch nie seit dem achtzehnten Jahrhundert hat sich ein so großer und überschäumender Drang zu schöpferischer Tätigkeit spürbar gemacht als jetzt im deutschen Expressionismus. Gehen wir aber den grundtheoretischen Anschauungen der Kunst und Literatur dieser Bewegung historisch nach, so finden wir, daß diese gewisse fundamentale Prinzipien betätigen, die schon der Sturm und Drang angeregt, die aber Herder in seiner Kunsttheorie erst zum Gipfel führte.

Es ist wohl nicht ratsam, Ideen aus zwei verschiedenen Zeitaltern hervorzuheben und Vergleiche zu ziehen, ohne den ganzen kulturellen Hintergrund mit ins Bild zu bringen; denn alle schaffende Kunst, wie überhaupt alle geistige Tätigkeit,

Digitized by Google

dreht sich immer um spezifische, der Zeit ganz eigene Probleme. Andrerseits stellt jeder wahre Ausdruck in der Kunst und Literatur, sogar in seinem zeitlichen und örtlichen Zusammenhange, immer gewisse fundamentale Wahrheiten ans Licht, die eine universelle und ewige Bedeutung tragen. Es läßt sich aber eine im Grunde befriedigende Anerkennung und Wertung dieser parallelen Bewegungen, die wir hier andeuten, wohl nur durch eine ideengeschichtliche Entwickelung nachweisen; und solch ein ungeheures Problem kann in dieser notwendig beschränkten Arbeit nicht gelöst werden. Was wir einigermaßen zufriedenstellend unternehmen können ist dreierlei:

Wir können erstens die allgemeine Einstellung des neuen Geistes hauptsächlich in der Kunst und in der Literatur untersuchen; zweitens die vom Sturm und Drang aufgestellten, von Herder aber erweiterten und entwickelten Theorieen, in ihrem Zusammenhang mit der modernen Bewegung wohl andeuten, doch nicht im Einzelnen ausarbeiten. Nach dieser historisch-theoretischen Orientierung werden wir dann im Stande sein, drittens das hervorzuheben, was als der spezifisch eigene Kern des Expressionismus betrachtet werden dürfte.

II

Im Großen, Allgemeinen bekennt der expressionistische Theoretiker seine geistige Verwandschaft mit vielen Epochen: mit dem Mittelalter zunächst, und der Romantik; sowie auch mit einzelnen Figuren, die sich geschichtlich keiner Bewegung anschlossen.

„Der Expressionismus hat vielerlei Ahnen, gemäß dem Großen und Totalen, der seiner Idee zu Grunde liegt, in aller Welt, in aller Zeit." [1]

Andrerseits, in seinem Eifer die positive Stellung des modernen Geistes zu behaupten, trennt der Expressionist sich völlig von dem Alten des vorigen Jahrhunderts, und verneint allen Anschluß an den Naturalismus. Ihm ist die neue Kunst nicht einmal Reaktion gegen die alte, impressionistische. Solche absolute historische Unabhängigkeit können wir wohl schwerlich annehmen, denn es ist klar, daß zu Anfang des zwanzigsten

[1] Edschmid, Kasimir, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, S. 50.

Digitized by Google

Jahrhunderts allgemein eine Sättigung und Auflehnung gegen den Materialismus, den übertriebenen Naturalismus, eintrat, welche dann auch die endgültige starke Revolution herbeiführte.

Der Naturalismus betonte zu sehr das Äußerliche. Der Mensch trat zurück. Das Physische war erste Bedingung der Realität. Der Mensch, bestimmt durch Vererbung und äußere, soziale Faktoren, war höchstens ein „Symbol" seines Milieus.

„An Stelle des Seins setzte man ein Werden. Das Bleibende, Metaphysiche ward durch das immer stärker hervortretende Zeitmoment gelöst—Der Mensch spürte sich nicht mehr als einen ewigen, sondern als einen sich verändernden Komplex, der Reize empfängt." [2]

Der Mensch kehrt sich immer mehr von seinem Inneren ab und nach außen. Er wird immer mehr Auge. Und das Auge wird immer mehr empfangend, immer weniger handelnd. Das Auge hat keinen eigenen Willen mehr, es verliert sich an den Reiz—der Mensch geht an den ersten Anbeginn des Sehens zurück—und das ist Impressionismus.[3]

Beispiele dieser neuen Auffassung finden wir in der Kunst Monets und Manets; und in der beschreibenden, auf äußere Sinneswahrnehmungen gerichteten Lyrik von Liliencron und Arno Holz. In der Kunst führte die praktische Anwendung dieser Theorien zu einer großen Entwickelung der Farbentechnik. Darin liegt wohl der größte Beitrag des Impressionismus.

Cézanne entwickelte die Farbentechnik noch weit über den Impressionismus hinaus. Er ging vom Farbteil zur Gesammtheit, von der Sensation zur Struktur. Er suchte nicht mehr Lichtflächen zu malen, sondern durch Farbe, Körper zu gestalten. Aber noch war der Weg zum Expressionismus in der Malerei nicht gebahnt. Das geschah vielleicht erst durch Vincent van Gogh.

Van Gogh verlangte mehr als das Äußere, Optische. Malerei sollte mehr denn Malerei sein, sollte Erregung sein, sollte Empfindung ausdrücken. Für ihn war die neue Farbentechnik nicht Zweck an sich, sondern nur Mittel, Pathos und Gefühl

[2] Einstein, Carl, *Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 13.
[3] Bahr, Hermann, *Expressionismus*, S. 61.

Digitized by Google

auszudrücken. Er schreibt in seinen Briefen über die Farbe als Ausdrucksmittel:

„ Ich versuchte mit dem Rot und Grün die schreckliche Leidenschaft der Menschen zum Ausdruck zu bringen."

Da war freilich ein ganz neues Problem.

Auch in der Literatur waren Vorbereiter des Expressionismus vorhanden. Julius Hart sagt schon Ende des vorigen Jahrhunderts über die neue Kunst der Vision, daß sie eine Kunst des „ fühlenden Menschen " sei, des „ Triebmenschen," die die Kunst des „ Charaktermenschen " ablösen will. Diese Kunst zielt auf eine unmittelbare Gefühlsdarstellung. So was kannte der Impressionismus nie. Hier deutete Hart auf einen neuen Menschen, der jetzt plötzlich erwachte. Einen Menschen, der nicht mehr Produkt seines Milieus war, sondern fühlender, empfindender Schöpfer oder Zerstörer seiner Welt. Alles, was im späten Naturalismus materiell war, galt diesem Menschen nicht mehr. Geist und Seele nur bedeuteten für ihn Leben. Er sagte nun:

„ Wer dem Geist dient, verachtet den Stoffglauben des Naturalisten; wer die Berufung der Ewigkeit in sich spürt, ist ferne der verlockenden Süße des Augenblicks, die der Impressionismus verkündigte." [4]

III

Es äußerte sich nun plötzlich eine ungeheure schaffende Geisteskraft. Erstens verschob sich der Schwerpunkt zu Anfang dieses Jahrhunderts; vom Äußeren zum Inneren, vom statisch Empfangenden zum dynamisch Wirkenden. Man lehnte alles Mechanistische ab und kehrte sich ganz nach Innen, um zu sehen, was denn wirklich lebendig sei. Und da fand man wieder Geist und Seele. Zweitens betonte man wie zu Anfang jeder neuen, umstürzenden Bewegung das Maßlose. Man suchte Befreiung vom Zwang der Naturwissenschaft. Diese als letzte Wahrheit über den Sinn des menschlichen Daseins zu erkennen, war jetzt schon Trug. Sie erklärte nur das Äußere über den Menschen. Der Mensch mußte nun, befreit von den Hemnissen seiner Vererbung und seines Milieus, neuempfinden, handeln, leiden.

[4] Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit*, Bd. II, S. 343 f.

Digitized by Google

Urkräfte sollten ihn bewegen, denn der befreite Mensch ging, drittens zurück zum Wesentlichen, Elementaren.

Aber das Wesentliche, fand er, ist das ganz Einfache. Nur die, in denen die Seele erwacht ist, wissen etwas vom Sinn des Lebens. Gibt es etwas Einfacheres als Mensch zu sein? Und doch liegt nicht darin das ganze Weltgefühl, ja die kosmische Existenz? So verzichteten diese jungen Menschen auf die Wissenschaft und auf die Psychologie—die für sie nur beschreiben konnte, nicht erklären,—um wo möglich eine wenn auch nur die kleinste Offenbarung über den Menschen oder über das menschliche Dasein zu gewinnen. Ein neues Menschtum rang nach Ausdruck in Dichtung und Kunst. Heute noch ist der Bann kaum gelöst, obwohl in den Jahren 1910–1920 der Expressionismus seinen Höhepunkt erreicht hatte.

Wie gelangte man nun zur Offenbarung, zur inneren, elementaren, und ewigen Erkenntnis der Dinge?

Philosophisch war diese Bewegung auch vorbereitet und zugleich begründet durch Henri Bergson. Bergsons Philosophie geht vom Begriff der Intuition aus. In einem frühen Werk sagt er:

„Will ich das wahre Wesen der Welt erkennen, so muß ich auf diese Denkgewohnheiten verzichten, muß ich eine neue innere Blickhaltung gewinnen, die über das Empirische und Logisch-Mathematische hinweg eingeht in das unmittelbare Wesen. Diese neue innere Blickhaltung ist die Intuition.—Intuition heißt jene Art von intellektueller Einfühlung, kraft deren man sich in das Innere eines Gegenstandes versetzt, um auf das zu treffen, was es an Einzigem und Unausdrückbarem besitzt.

Analyse ist der direkte Gegensatz zur Intuition. Jene erfaßt nicht das eigentliche Wesen des Objekts, sondern sucht es auf schon bekannte Elemente zurückzuführen. Analysieren besteht demnach darin, ein Ding durch etwas auszudrücken was es nicht selbst ist. Es ist ein ewig unbefriedigender Prozeß, während Intuition wo möglich eine einfache Erfahrung ist." [5]

Durch Intuition erkennt der Philosoph nun, daß die ganze Realität Bewegtheit ist. Dauer ist etwas Dynamisches. Die wahre Realität ist immer im Werden begriffen. Alles fließt.

[5] Bergson, Henri, "Introduction à la Métaphysique" in *Revue de Métaphysique et Morale*, S. 10.

Digitized by Google

Und das Individuum ist physisch und geistig ein Depositum des Lebensstroms der Vergangenheit und der Gegenwart. Schöpferische Entwikelung ist das Weltziel.

Begriffe und Ideen sind Unterbrechungen des Continuums: bestimmte Punkte, die man an Stelle der Neigung zur Veränderung beobachtet. Diese bestimmten Punkte sind notwendig fürs praktische Leben. Sie entwickeln Sprache. Aber man darf sie nicht als die eigentliche Wirklichkeit betrachten. Man kann die Bewegung der Realität nicht durch die Festigkeit der Begriffe wiederherstellen. Als ob die wahre Erkenntnis von Begriffen ausgehen könnte, um die Flut der Realität zu fassen.

So suchte diese Philosophie nicht die Existenz der Dinge zu behaupten, sondern ihr Wesen zu ergreifen.

In Deutschland war Bergsons Lehre zur fruchtbaren Weiterentwickelung bestimmt und zwar durch Edmund Husserl. Dieser nannte die neue Erkenntnislehre: „ Phänomenologie." Auch sie fußt auf dem Begriff der Intuition.

Husserl nennt man vielfach den Philosophen des Expressionismus. Doch so verschieden Kunst und Philosophie in ihrer eigentlichen Wahrnehmung und Auffassung der Dinge sind, so verschieden sind auch die theoretischen Äußerungen der expressionistischen Kunst und das „ System " der Phänomenologie. Letztere möchte auch auf den Sinn alles Gegebenen zurückblicken, möchte hinter der Erscheinung das unmittelbar faßbare „ Wesen " erblicken. Leider verfällt sogar diese Richtung in rationalistisch-dualistische Methoden. Der rationalistische Typ wird, so zu sagen, auf den Expressionismus angewandt; denn auch der Phänomenologe vermag nicht eine ganze organische Einheit zu erblicken.

Husserl unterscheidet zwischen Sphären der Erkenntnismöglichkeit. Auf der Höhe steht das „ reine Bewußtsein." Er nennt das „ reine " oder „ transzendentale " Bewußtsein, das phänomenologische „ Residuum "; d. h. „ eine prinzipiell eigenartige Seinsregion, die in der Tat das Feld einer neuen Wissenschaft werden kann—der Phänomenologie." [6]

Außerhalb des „ reinen " Kreises des Bewußtseins schwimmt

[6] Husserl, *Ideen*, I, S. 59.

Digitized by Google

ein dunkler Hof von unbestimmten sogenannten Hintergrundsanschauungen. In dem reinen Bewußtsein liegt die Fähigkeit der Erfassung eines Erlebnisstromes, in der Weise einer *Idee* im Kantischen Sinne.

„Wir erfassen diesen Strom als ein absolut zweifellos Gegebenes;" [7] d.h. hinter dem Dasein und der Vergegenwärtigung, nicht als untrennbarer *Teil* davon, liegt das Wahre, Absolute, das „Wesen." Dualistisch und rationalistisch bis zum Kern; denn die Blickrichtung durchweg ist, wie wir schon in diesen Sätzen sehen, auf das „Absolute," das „Eine," das letzte Ding aller Dinge.

Wenden wir uns jetzt zu der Kunsttheorie, welche dieser Gedankenrichtung entsprießt. Walter Meckauer, offenbar unter dem Einflusse der Phänomenologie, schreibt in seinem Büchlein, *Wesenhafte Kunst:*

„Auch der Künstler ‚blickt' auf die Wesenhaftigkeit der Gegenstände ‚hin,' die er vermittels seines Kunstschaffens festzuhalten sucht. Auch der wahre Künstler ist in diesem Sinne Platoniker wie der Phänomenologe. Jedes Kunstwerk, auch das naturalistische, hat es mit der ‚vérité de raison,' nicht mit der ‚vérité de fait' zu tun. . . . Sie wurzelt nicht in Begriffen, sondern im Anschauen. . . . Kunst hat nichts mit der diskursiven Exaktheit einer Methode zu tun, mit einer durch Denkprozesse freigegebenen Ideation, die wiederum in Denkprozesse einmündet. Der Quell und die Mündung alles Künstlerischen ist das reine Erleben." [8]

Aber gerade das reine Erleben will der Phänomenologe durch Begriffe, durch Methoden fixieren. Bei ihm wird es Abstraktion, während es bei dem Künstler zu einer tiefen Subjektivität hinführt:

„Was der Künstler nur darstellen kann, ist die ‚Schaurichtung' auf das Wesenhafte. Der ‚Schauakt' soll im Kunstwerk materialisiert werden, er soll jedem zugänglich gemacht werden, hinleitend zu der spezifischen ‚Einstellung' des Künstlergeistes. Die ‚Schau' selbst aber besitzt der Künstler, unausgesprochen, unaussprechbar, einen Glanz im Inneren seiner Seele, und alles Ringen um die Vermittlung

[7] *Ibid.*, S. 166.

[8] Meckauer, *Wesenhafte Kunst*, S. 29.

Digitized by Google

dieser , Schau ' an andere muß an der Darstellung und ihrer ästhetischen Idee scheitern." [9]

Gerade hier möchten wir aber fragen, ob das Materialisierte nicht auch , wesenhaft ' sein kann.

Doch unsere Aufgabe liegt nicht in einer Kritik dieser Richtung. Wir möchten vielmehr diese Gedanken, die sich auch gerade jetzt in der Literatur wider spiegeln, in ihren verschiedenen Ausdehnungen verfolgen. Entfernen wir uns deshalb von den in Denkprozesse allzu verstrickten Theoretikern und behalten wir nur die allgemeine Richtung dieser Erkenntnislehre im Auge, so finden wir, daß sie immer mehr das *Eigene*, *Individuelle*, und das Ganze, vermittels des reinen „ Erlebens," betrachtet. Wie auch Meckauer sagt:

„ Der Sinn des Lebens kann nicht gedacht, er kann nur mit der ganzen Persönlichkeit *erlebt* werden. . . . Uns nicht denken, sondern erleben zu machen ist Aufgabe der Kunst." [10]

Das Menschliche, nicht mehr das bloß Intellektuelle, ist ausreichend. Im Ganzen geht diese Erkenntnislehre wieder vom Dynamischen und vom spezifisch Individuellen aus. Eben darin liegt ihre historisch-psychische Verwandtschaft mit Herder.

IV

Auch damals, zur Zeit Herders, rang eine neue Jugend um Befreiung vom starren, formbezwungenen Intellektulisamus. Schon der Sturm und Drang war geschichtlich eine Vordämmerung unserer Zeit. Er bot wieder neue, lebendige Geisteswerte. Goethe in der Blüte seiner Dichtkunst bekannte sich zu diesem neuen Menschtum. Aber schon vor ihm in seinem Anreger, Herder, und in dessen Lehrer, Hamann, waren diese Geisteskräfte ans Licht gedrungen.

Auch Herder ging vom Gefühl aus, vom Dynamischen in der Kunst. In seiner *Plastik* lesen wir:

„ Die Kunst beruht auf einer Äußerung der Seelenkraft." [11]

Und wiederum: der schaffende Künstler bildet durch den Körper Leben, Seele. Kunstschönheit ist nichts Absolutes bei Herder, weil sie aus jeder schönen Seele wieder neu geschaffen

[9] *Ibid.*, S. 35.
[10] *Ibid.*, S. 30.
[11] Herder, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Suphan, VIII, 56.

Digitized by Google

werden muß. Kunst ist deshalb Ausdruck von etwas Innerem, nicht Nachahmung des Äußeren.—Was kann das Wort „Expressionismus" mehr bedeuten?—Herder verwirft auch, wie der Expressionist, das Absolute, den angelernten Geschmack. Jedes Kunstwerk sei beispiellos, so wie jedes Individuum.

Nachahmung der Natur in der Kunst kann nie weiter gehen als bis zur Illusion der Wirklichkeit; denn das lebendige Fleisch und Blut kann nicht in das Kunstwerk hineingelegt werden. Wenn Nachahmung der endgültige Zweck der Malerei und Bildhauerei sein sollte, so wäre Kunst nicht mehr ein Produkt schaffender, geistiger Kräfte, schöpferische Tat, sondern ein Machwerk, welches weder Natur selbst wiedergibt, noch eine andere lebendige Wirklichkeit ausdrückt.

Schöpferische Gestaltung, das heißt, Äußerung der Seele und des Gefühls in Form, Farbe, und Linie, wird deshalb bei Herder, wie bei dem Expressionismus, einziges Problem des schaffenden Künstlers. Aber wir müssen noch tiefer eindringen in das künstlerische *Erleben*. Diese Frage bringt uns zum Wesen der Herderschen Philosophie.

Herder ging von einer Totalität aus. Er schied nicht zwischen einer objektiven und einer subjektiven Gegebenheit, sondern betrachtete jedes Individuum als individuelles Ganzes.[12] Die gegebene Persönlichkeit war für ihn die primäre Tatsache der Wirklichkeit. Alle Realität war eine Ausdehnung in konzentrischen Kreisen, deren Mittelpunkt individuelle Persönlichkeit war. Das Ziel aller Kunst sollte Wahrheit und Ausdruck der Persönlichkeit sein; also nicht objektive Schönheit. Das Individuum als Ganzes jedoch war für ihn nicht absolut, sondern genetisch-historisch bedingt.

So muß jede Erscheinung, auch in der Kunst aus ihrem Ursprung und Werden erklärt werden. Die geschichtliche Methode spielt auch in der Kunstkritik eine bedeutende Rolle. Der Kritiker muß durch die künstlerische Erscheinung, durch das Bild, Leben *fühlen*. Der schaffende Künstler *bildet* durch das Äußere, Leben (Seele).

Das ganze künstlerische Erleben beruht demnach auf

[12] Diese Theorie wurde hervorgehoben und eingehend betrachtet von Professor Martin Schütze, in *Modern Philology*, Juni u. Oktober, 1920; Nov., 1921; Mai, 1922; Nov. u. Aug., 1923; und in *The Monist*, Okt., 1925.

Digitized by Google

Intuition, d.h. auf einem inneren Vorgange. Immer und immer wieder betont Herder, daß eine Versetzung unseres ganzen menschlichen Ichs in die Kunstgestalt, allein Auskunft gibt über das Wesen der Kunst. Zwar hat ja die Eigenart der verschiedenen Sinne und ihr Bezug auf das Kunstwerk einen starken Einfluß ausgeübt auf Herders Kunsttheorie.[13] Aber stets betont er doch das dahinterliegende, einigende Prinzip, nämlich die Seelenkraft. Jeder Sinn geht nicht auf sich selbst zurück, sondern auf etwas Inneres. Es entsteht auch keine metaphysische Trennung der Sinne. Er sagt: „allen Sinnen liegt Gefühl zu Grunde. Ihnen ist also ein inniges, starkes Band gegeben. Und hinter allem, hinter Gefühl und Sinnesäußerung liegt eine Kraft der Seele." [14]

Das wesentliche Prinzip bleibt eben das dynamisch Innere, verbunden mit dem Individuellen, welches genetisch bedingt ist. So ist sowohl bei Herder wie bei dem Expressionismus der Kritiker gegenüber dem Kunstwerk Intuitiv-Schauender, der Künstler gegenüber der gesamten Wirklichkeit Intuitiv-Erlebender. Das Intuitive, aber, ist das individuell Schöpferische. Der Expressionist sagt, nicht *an*geschaut, sonder *durch*schaut soll ein Werk der Kunst sein (die Betonung liegt auf mehr als dem Äußeren); und Herder deutet auf die Kraft der Seele, die hinter dem künstlerischen Erleben liegt.

Dies sind wesentliche, theoretische Beziehungen zwischen Herder und dem Expressionismus.

V

Indessen ist durch solche Anerkennung geistiger Verwandtschaft die Erklärung über das Wesen des modernen Geistes noch nicht erschöpft. Wiederum finden wir neue Probleme und neue Gestalten, die sich nur aus sich selbst erklären lassen. Diese Gestalten entwickelten sich teilweise aus der Weltanschauung des Naturalismus.

Letzterer, wie wir zu Anfang betonten, entwickelte eine Massentechnik, in welcher das Individuum nicht mehr selbst bestimmt war. Aus dieser Realität der Massen wuchs ein

[13] Vgl. *Viertes Kritisches Wäldchen* und *Plastik*.

[14] Vgl. „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele," *S. W.* VIII, 186 f.

Digitized by Google

Gefühl für die Größe und Bewegtheit des Lebens, worin aber das Individuum völlig verschwand. Für den Einzelnen war diese mechanistische Bestimmung des Lebens eine tote, trostlose. Sie konnte ihn nicht von dem Kriegsschrecken und der drohenden Kriegsnot erlösen. So suchte der junge Mensch Rettung vom Zwang des Mechanistischen in seinem eignen Inneren. Das war *eine* Richtung, und vielleicht die wichtigste. Drama und Dichtung der neueren Zeit werden nicht müde darzustellen, wie man auch heutzutage wieder *Mensch* sein kann. So ruft Toller in *Masse-Mensch:*

„ Fabriken dürfen nicht mehr Herr
Und Menschen Mittel sein.
Fabrik sei Diener würdigen Lebens!
Seele des Menschen bezwinge Fabrik! "

Und betrachten wir die Reihe der Modernen: Johst, Unruh, Werfel, Edschmid, Goering, Sorge, so finden wir Ähnliches. Welcher Ernste, Aufrichtige hat nicht dies Thema in Drama und Lyrik hervorgehoben! In diesem Menschen liegt allein große Macht und Fähigkeit. Von den vielen so wie er, spricht Goering, *Seeschlacht:*

„ In eurer Weisheit ruht die Welt.
Aus eurem Willen fließt die Zeit.
In euren Herzen strebt das Leben."

Einerseits, und in einzelnen Schriftstellern: Keyserling, dem Philosophen, und Sorge, dem Dichter, steht dieser Mensch in schmerzlicher Einsamkeit. Andrerseits, in tatreifen Geistern, breitet er eine Kunde aus von neuem Brudertum, und strebt, wie Walter Rathenau, zu einer neuen Gemeinschaft. Es trennt sich hier der spekulierende, in sich versunkene Mystiker von dem handelnden, aus sich herausgehenden, modernen Humanisten.

So erhob sich aus dem Chaos der toten Gegenstandsschilderung des Naturalismus, allmählich aber mit großer Kraft, ein neues, lebendiges Prinzip. Der sinnlose Mechanismus ward durch das immer wachsende Gefühl für Rhythmus und Continuum aufgehoben. Der Kriegsausbruch beschleunigte und steigerte die neue Kraft. Der Sturm, mit seiner getriebenen,

Digitized by Google

gehetzten Kriegstimmung, brach los in Kunst und Dichtung. Lothar Schreyer, der Vertreter dieser Bewegung, sagte damals:

„ Die Sehnsucht sich zu verwandeln, aus diesem gebundenen irdischen Leben ins ungebundene Dasein der Ekstase zu wandeln, ist jedem Menschen eigen. . . . Der Dichter kündet ein Gesicht. Die Dichter lösen uns von der Zeit. . . . Das Kunstwerk wächst ohne Anstrengung des Geistes oder Körpers aus der Leidensfähigkeit des Menschen." [15]

Diese Gedanken wurden weitergeführt in der Dichtung von August Stramm. Aber solche Ideen können nicht mit Genauigkeit einem bestimmten Kreis aufgeheftet werden. Wir können nur andeuten, wo der neue Geist einen wichtigen und tatenvollen Ausdruck fand. Auch der neue Spiritualismus kann nur von diesem Standpunkte aus betrachtet werden.

Das Entfliehenwollen von der wesenlosen Wirklichkeit führte zur Mystik und zur Neuromantik. Die Anthroposophen unter der Leitung Rudolf Steiners deuten auf die eine Rückkehr zu dieser Romantik. Anthroposophie ist die Lehre der göttlichen Weisheit über den Menschen. Hier ist die reale Welt auch wieder die Geisteswelt, die „ alles umwebt, und schützt, und hält," und in die einzudringen man die Kraft in sich selbst hat.

Mit dieser Neuromantik erblüht auch wieder der Neupaganismus. Man kehrt zurück zum Primitiven, zum Urmenschheitstum, und hofft *die* göttliche Zeit wiederzufinden, da der Mensch noch mit ganzer Seele hingegeben war an die Welt und ihren Schönheitsglanz. Es ist dies wieder ein hoffnungsloses Sehnen nach Seelenbefriedigung.

Jahre hindurch deutete alles auf eine übertriebene Subjektivität hin. Noch ist der Expressionismus nicht tot. Aber er ist gelindert. Nach Revolution, Katastrophenstimmung, Ekstatik sucht man wieder Beruhigung, Ausgleich, Klarheit und findet sich zur ganzen Wirklichkeit zurück. „ Die Neue Sachlichkeit " heißt man diese Richtung in der Malerei. Der Maler, Ludwig Meidner, warnt:

„ Kehren wir zurück zu einer tiefen, liebenden Treue gegen die äußere Wirklichkeit der Welt." [16]

[15] Soergel, II, 598.

[16] Keim, *Z.f.d.K.*, XXXV, Heft 3. 1921.

Digitized by Google

Der moderne Mensch ringt vielfach um Harmonie zwischen Geist-Erleben und Natur-Vorgang. Das Göttliche zur Welt zu machen; der Seele wirkliche, ewige Gestalt zu geben: das ist heute noch Problem der Kunst und Literatur.

UNIVERSITY OF CHICAGO

AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAPHIE

Theoretische Schriften

BAHR, HERMANN: *Expressionismus.* München, Delphin-Verlag. 1920.
BENN: *Das moderne Ich, Tribüne der Kunst und Zeit.* Berlin, Erich Reiß.
BEKKER: *Neue Musik.* Ebda.
BERGSON, HENRI: "Introduction à la Métaphysique," in *Revue de Métaphysique et de Morale,* Bd. 12, S. 1–36. Jan. 1913.
BERGSON, H.: *L'Évolution Créatice.* Paris, 1907.
DÄUBLER, THEODOR: *Im Kampf um die moderne Kunst; Trib. d. Kunst.*
EDSCHMID, KASIMIR: *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung.* Ebda, 1919.
EINSTEIN, CARL: *Die Kunst des 20sten Jahrhunderts.* Berlin, Propyläen Verlag 1926.
FREYHAN, MAX: *Das Drama der Gegenwart.* Berlin, S. Mittler u. Sohn. 1922.
GÜNTHER, DIEDRICH: *Leib und Seele.* Paderborn, Ferdinand Schöningh. 1925.
KERSCHENSTEINER, K.: *Charakterbegriff und Charaktererziehung.* Leipzig, B. G. Teubner. 1915.
KORNFELD, PAUL: *Über den beseelten und psychologischen Menschen.*
KRELL: *Über neue Prosa, Trib. d. Kunst.*
KRONACHER, A.: "Die Bühnenkunst der Gegenwart" in *Einführung in die Kunst der Gegenwart* von Max Deri. Leipzig, E. A. Seemann. 1920.
KUNOWSKI, L. v.: *Orpheus* (Philosophie der Kunst und Kunsterziehung). Jena, Eugen Diedrichs. 1925.
HUSSERL, EDMUND: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen. Philosophie,* Bd. 1. Halle, Niemeyer. 1922.
LÉVY, EUGÈNE: *Rudolf Steiners Weltanschauung.*
MÄRKER: *Zur Literatur der Gegenwart.* München, A. Langen. 1921.
MECKAUER, WALTER: *Der Intuitionismus und seine Elemente bei Henri Bergson.* Leipzig, Felix Meiner. 1917.
MECKAUER, W.: *Wesenhafte Kunst.* München, Delphin-Verlag. 1920.
MÜLLER-FREIENFELS, R.: *Poetik. Aus Natur und Geisteswelt.* 1914.
Ders., *Über Psychologie und Individualität.* Leipzig, Felix Meiner. 1921.
PETSCH, R.: „Von der Bühnendichtung der jüngsten Vergangenheit" in *Z.f.d.K.,* XXXVI, 1922, S. 420–445.
ROH, FRANZ: *Nachexpressionismus. Magischer Realismus.* (Probleme der neusten europäischen Malerei.) Leipzig, Verlag Klinkhardt u. Biermann. 1925.
SCHNEIDER, MANFRED: *Der Expressionismus im Drama.* Stuttgart, Julius Hoffmann.
Ders., *Einführung in die neuste Dichtung.* Stuttgart, Meyer-Ilschen. 1921.
SCHREYER, LOTHAR: *Die neue Kunst.* Berlin, 1920.

Digitized by Google

SOERGEL, A.: *Dichtung und Dichter der Zeit*, Bd. II. Leipzig, A. Voigtländer. 1926.
SPRANGER, ED.: *Lebensformen*. Halle, Niemeyer. 3 Aufl. 1922.
STERN: *Die menschliche Persönlichkeit*. Leipzig, A. Barth. 2 Aufl. 1919.
TIETZE, HANS: *Lebendige Kunstwissenschaft*. (Zur Krise der Kunst und Kunstwissenschaft.) Wien, Krystall-Verlag. 1925.
UNRUH, FRITZ V.: „Über das Drama," *Trib. d. K.*
WORRINGER, WILHELM: *Abstraktion und Einfühlung*. 3 Aufl. München, R. Piper & Co. 1911.

Dramen

GOERING, R.: *Seeschlacht*. Berlin, S. Fischer.
Der Erste. Ebda.
GOLL, IWAN: *Die Unsterblichen*. Zwei Possen. Potsdam. Kiepenheuer.
HASENCLEVER, W.: *Antigone*. Berlin, P. Cassirer.
Der Sohn. München, K. Wolff.
Jenseits. Berlin, E. Rowohlt.
JOHST, HANS: *Der junge Mensch*. München, Delphin-Verlag.
Der König. München, A. Langen.
KAISER, GEORG: *Von Morgen bis Mitternacht*. Berlin, S. Fischer.
Die Koralle. Ebda.
Gas. Ebda.
Hölle, Erde, Weg. Potsdam, Kiepenheuer.
KOKOSCHKA, OSCAR: *Der brennende Dornbusch. Mörder, Hoffnung der Frauen*. München, K. Wolff.
KORNFELD, PAUL: *Die Verführung*. Berlin, S. Fischer.
SCHREYER, LOTHAR: *Jungfrau*. Berlin, Sturm-Verlag.
SORGE, REINHARD: *Der Bettler*. Berlin, S. Fischer.
König David. Ebda.
STERNHEIM, CARL: *Der Snob*. Leipzig, Insel-Verlag.
Bürger Schippel. Ebda.
TOLLER, ERNST: *Die Wandlung*. Potsdam, Kiepenheuer.
Masse-Mensch.
UNRUH, FRITZ V.: *Offiziere*. Berlin, Erich Reiß.
Stürme. 1922.
Ein Geschlecht. München, K. Wolff.
Louis Ferdinand. 1913.
WERFEL, FRANZ: *Die Troerinnen*. München, K. Wolff.
Schweiger (1922).
Der Spiegelmensch. Ebda.
Bocksgesang. 1921.
Juarez und Maximilian (1924).
WILDGANS, ANTON: *Armut*. Leipzig, Staackmann.
Kain. Ebda.
Dies irae. Ebda.
ZWEIG, STEFAN: *Jeremias*. Leipzig, Insel-Verlag.

Digitized by Google

Lyrik

BARTHEL, MAX: *Freiheit.* 1917.
Lasset uns die Welt gewinnen. 1920.
Spiel mit der Puppe. 1925.
DÄUBLER, THEODOR: *Nordlicht.* 1910.
DÖBLIN, ALFRED: *Berge, Meere und Giganten.*
LASKER-SCHÜLER, ELSE: *Peter-Hille-Buch.* 1906.
LISSAUER, ERNST: *Der Strom.* 1912.
Zyklus. 1813.
Der inwendige Weg. 1920.
STERNBERG, LEO: *Im Weltgesang.* 1914.
TRAKL, GEORG: *Die Dichtungen.* 1919.
WEGNER, ARMIN: *Das Antlitz der Städte.* 1917.
Die Straße mit den tausend Zielen. 1924.
WERFEL, FRANZ: *Wir sind.* 1913.
Gesänge von den drei Reichen. 1917.
ZECH, PAUL: *Das törichte Herz.* 1925.

Digitized by Google

THE POETIC ART OF ERIK AXEL KARLFELDT

By AXEL JOHAN UPPVALL

"IN order to enjoy him (Erik Axel Karlfeldt) fully, it is necessary to be born a Swede, to think in Swedish and to be absolutely familiar with Swedish nature and Swedish customs and traditions. To a stranger, the most delicate shades of meaning and the warmest tones in his song will be lost, and the colors which seem so fresh and bright to a Swede will pale before the eyes of one unfamiliar with the conditions that give it vitality." [1]

These are the words of Carl Larsson i By, a fellow poet and countryman of Karlfeldt. His dictum is no over-statement of the case. The same may be asserted of Fredrik Böök who maintains that the lyricism of the poet has penetrated into our blood to such an extent that there is need of self-examination and reflection in order to determine what influence it has had and what part it is now playing.[2]

And yet, although admittedly Sweden's foremost living poet, there never has been much ado about him. When *Vallfart och vandringsår* appeared in 1888, Heidenstam was loudly hailed as a great poet; the same voice was heard when Fröding made his bow with *Guitarr och dragharmonika* in 1891: Behold, Sweden has a new poet! The prophecies proved correct. The brightness of these new stars, both of the first magnitude, so dazzled and blinded the nation, and the critics in particular, that when another heavenly body suddenly blazed up in the vicinity of the twin constellation, the event produced no great enthusiasm. This new star was Erik Axel Karlfeldt. He too was justly hailed as a poet of great promise, but it was not until the appearance of his second and third volumes that his countrymen realized fully that a real poet had risen in their midst.

[1] "Erik Axel Karlfeldt," by Carl Larsson i By. *Am. Scand. Review*, January, 1925.

[2] Fredrik Böök, *Essayer och kritiker*, 1913–1914. Stockholm: P. A. Norstedt & söners förlag, 1915.

Digitized by Google

The poet was born in Folkärna, Dalecarlia, July 20, 1864. He holds the following degrees from the University of Uppsala: Cand. Philos. 1892, Licentiate in Philos. 1898, Ph.D. honoris causa 1917. Between 1893–96 he engaged in teaching and was librarian of the Academy of Agriculture 1903–12. He is the recipient of many honors: Elected a member of the Swedish Academy 1904, Member of the Nobel Committee 1907, Permanent Secretary of the Swedish Academy 1912, unanimously awarded the Nobel Prize in literature 1920, which he declined.

Like Verner v. Heidenstam and Gustaf Fröding, the poet made his début comparatively speaking late in life. He was 31 years of age when he gave us *Vildmarks- och kärleksvisor* in 1895. As already indicated, his first offering was well received but attracted less attention than it deserved. Since that time the following collections of poems have been published: *Fridolins visor* (1898), *Fridolins lustgård och Dalmålningar på rim* (1901), *Flora och Pomona* (1906) and *Flora och Bellona* (1918).

I have already hinted at the probable cause of Karlfeldt's failure to capture the public immediately with his first volume. I should have said *one* of the causes or reasons, for there were several of them as we shall see in due time. My next duty is to endeavor to give a rational explanation of his ever increasing popularity since the beginning of the 20th century.

Neither his consummate form and irresistible style nor his virility, spontaneity and quiet humor could in themselves explain it. The key must be sought elsewhere. One must needs penetrate deep below the surface and locate the main shaft out of which he has mined the precious metal for the lofty works of art contained in his five slender volumes.

Let it be remembered, therefore, first of all that Karlfeldt has written practically all of his poetry with his gaze on the past. This has been well set forth by Mortensen.[3] The source of his inspiration is traceable to the ideals of *Götiska förbundet* which broke up in 1844, or twenty years before the poet's birth. This society was the outward expression of a wave of patriotic

[3] Johan Mortensen, *Från röda rummet till sekelskiftet.* Stockholm: Alb. Bonniers förlag, 1919.

Digitized by Google

fervor which swept the entire North during the second and third decades of the 19th century. Its formation was due to ill-directed national policies, a disastrous war and subsequent grave fears of even more disastrous consequences. Its labor was not in vain. One of the more prominent members of the society, Erik Gustaf Geijer, espoused the cause of the peasantry. His poem *Odalbonden* (*The Freeman*) became the peasantry's declaration of independence. In 1865 the new constitution was accepted. It was promulgated in 1866. At the elections which followed, the peasantry gained control of the second chamber of the *Riksdag*, and henceforth it was the men of the soil who took a strong hand in the guiding of the ship of state.

Simultaneously there came into being throughout the land a deep and genuine interest in the peasantry and its ancient culture. This interest manifested itself in the introduction in the seventies of old and mediaeval Swedish at the universities, in the building of museums like *Nordiska museet* and *Skansen*, in the formation of local chapters of societies spiritually affiliated with the defunct *Götiska förbundet* and in the search for and study of antiquities of all kinds within the realm.

In due time literature itself began to reflect and intensify these interests which for decades had been cultivated in the various fields of cultural endeavor. In the early eighties Albert Ulrik Bååth assumed the leadership of the movement. He was followed by the late Ola Hansson and Strindberg, Selma Lagerlöf and Gustaf Fröding, to mention only a few of the many writers who identified themselves more or less with the movement.

To this group Karlfeldt belongs and in him the movement culminates. The source of his inspiration is that of his fellow nature poets: the soil and ancient culture of his race, of Sweden as a whole, but more particularly of Dalecarlia. To present to the reader who is unfamiliar with the poet (and he is scarcely known outside of Sweden) a brief and superficial survey of his works to date, is the aim of this essay.

I need not recall that Dalecarlia abounds in historical interests, that it was among the Dalecarlians that Gustaf Vasa, who ushered in the modern era in Sweden, found an asylum when pursued by the enemy. It was by the aid of the Dale-

Digitized by Google

carlians also that he was able to deliver the country out of the hands of the Danes and Danish oppression. To the average Swede these events are of 400 years' standing; but to the Dalecarlians the battle of Brunnbeck is less remote. It is something more than chance, therefore, that causes the poet to burst out in "En envis dalkarls visa":

> Jag tror väl knappt jag mig själv bedrar,
> om jag håller för visst att min ättefar
> drog ut med Peder i Vibberboda!

It is a rather justifiable pride of having descended from that peasant nobility which more than once saved the king and the country from destruction that prompts the poet to point to Peder as an ancestor.

But although Karlfeldt has lived and moved in the past and still has, according to those who know him intimately, but a modicum of interest beyond that, at no time has he been able to escape the present and its inroads upon his paradise. Dalecarlia with its old-fashioned manners and customs, to which he clings so tenaciously, he has seen undergoing a gradual metamorphosis during the last fifty years. This fact has intensified his fervent love of the soil and defined and set in juxtaposition the two worlds that claim him and from neither of which he can free himself. The painful consciousness of divided affection for what he cherishes most and his distinct duality arising out of it, i.e., the peasant by blood and the gentleman by education —this was the first real conflict in the life of the youth. Its inception dates, no doubt, from the time he was sent to school in Västerås, perhaps earlier. There at any rate he began to pour out his heart in song and earned the nickname *poeta*. It was a conflict for good. To it we owe, in part, the poet and his imperishable art.

This conflict is plainly manifested in the poet's works. But although it is ever present, profound, painful and immutable, there is no morbidity, at least nothing pathologically morbid attached to it. For Karlfeldt is first and last sound to the core, even when he yields to momentary weakness, as for instance in "Stormnatt," in which darkness sits upon the

Digitized by Google

hills like a she-raven on her spotted eggs, the pines moan and the husbandman dwells alone in the house:

> Hans själ är som trädet på vinande slätten—
> som lammet i kätten,
> men moderlös, ensam bland minnen och kval.

or when he cries out:

> Jag är en sjungandes röst på stora, tomma
> slätter,
> där intet öra hör, där intet eko bor.
> Jag är ett irrande bloss över sjön i svarta
> nätter,
> en nyckfull eld, som slocknar snart i mörkret:
> hos min mor.

In the volume entitled *Fridolins visor*, the poet tells us in his quaint way how an educated man of peasant ancestry returned to the farm, and, failing to fall in love and to marry, although he did not lack the inclination, finally began to write poetry for a pastime. "In so doing," he says, "it happened that part of it became verse fit for the upper classes, part of it was rustic in nature and some of it turned out to be a mixture of both. This seemed particularly unfortunate to some of his readers, and one of them made representations to the author, saying, that it was necessary in writing poetry to draw a distinct line between the popular and the refined." To this Fridolin made answer: "As to that I cannot be much concerned. I was born a peasant, I have been a gentleman, and once more I have become a peasant. I have learned two tunes, both insist upon being heard, and both merge in my song."

This was his declaration of literary intentions in 1898.[4] It is significant that the initial volume opens with a hymn to the immortal dead of Dalecarlia, "Fäderna." With a few masterly strokes of the pen the poet brings into bold relief the memory of a mighty race whose names do not figure in the

[4] In *Fridolins lustgård* (1901) they are reaffirmed:

> Min sångmö är icke av Pinden,
> hon är av Pungmakarbo.
> Där vandrar hon, kvällsröd om kinden,
> när dalarna skumna till ro.

Digitized by Google

annals of the country, but who since time immemorial have tilled the acres along the rivers and brought the iron from out of the earth's interior, always free, loyal to the king and obedient to God even to the end.

Mina fäder! I smärtans och frestelsens stund
fick jag styrka vid tanken på er.
. . . . . .
Mina fäder, jag ser er i drömmarnas stund,
och min själ blir beklämd och vek.
Jag är ryckt som en ört ur sin groningsgrund,
halvt nödd, halvt villig er sak jag svek.
Nu fångar jag toner ur sommar och höst
och ger dem visans lekande röst:
låt gå, det är också ett värv.
Men klingar det fram ur min dikt någon gång
en låt av stormsus och vattusprång,
en tanke manlig och djärv,
finns där lärkspel och vårljus från fattig hed
och suckar ur milsdjup skog—
ni ha sjungit det tyst genom många led
vid yxans klang, bakom fora och plog.

How deeply, how real and immediately the poet feels the presence of his forebears, no one can approximately estimate except he who can share his feelings. There is no lack of Swedish bards, contemporary and otherwise, who have indulged in ancestral glorification, but no one of them, it seems to me, has heard the voice of the departed so powerfully and transmitted it to us in such deep accents as does Karlfeldt. The same may be said of the ecstatic love lavished upon the native soil and its associations. Let us take for example a poem like "Det förgångna." With Karlfeldt the past is more real than the present. Without the former, the latter could not be. It is ever present to him in the old ballad, in the dance around the garlanded Maypole under the pale glory of the northern midsummer night sky; he hears it in the soughing of the wind, sees it in the flight of the wild geese, in the return of the swallow. It is present to him in the fragrance of the flowers and the dewy fields, in the majesty of the rivers, cataracts and falls. To him every rock is a monument, the murmuring pine-forest,

Digitized by Google

dark and mysterious, is a holy place in the depths of which man must needs kneel in silent prayer. The past is no mere concept, no empty dream: it is reality.

> Det susar fram på tjäderns dun
> i björkskog ung och knoppningsbrun,
> vinkar där vårfruvädren
> vagga i vidjefjun.
> Det följer första svalans flykt
> och reder sommarnästet tryggt
> uppe i byn där fädren,
> hennes och mina, byggt.

In the creation of such *Stimmungsbilder*, Karlfeldt has, as it would seem, unlimited power. But this is only one of the many aspects of his art. He also possesses a rare sense of humor which is no conspicuous characteristic of the North Germanic mind. In this he resembles Bellman, and not infrequently one is forced to think of Heinrich Heine. His mirth is at its best in trivial or melodramatic situations. His jesting is purposely and most effectively directed against himself as a rule. This is most often the case when Fridolin—a fitting self-conferred nickname of the poet—appears on the scene. Examples of the spirit of his charming play with his own magnified weaknesses are afforded by poems like "Jag lever allena," "Fridolins dårskap," "I Fridolins fotspår," and others.

In these poems we make the acquaintance of the erstwhile student, who turns his back on the halls of learning, city life and society and settles down to be a (gentleman?) farmer on or near the paternal estate:

> Jag lever allena, jag fingrar min flöjt,
> jag suger min sura pipa förnöjt,
> jag brygger mitt dricka, jag kysser mitt stop,
> som själv jag stävat ihop.
> Så masar en dag och än en dag;
> mitt dalur slår sina sävliga slag,
> och längese'n, tycks mig, ringde det ut
> min ungdoms sista minut.

This feeling comes home to him with irresistible force when

Digitized by Google

young maidens begin to discover him and to loiter about his bachelor home:

> Små flickor gå vid min fönsterkarm
> med skymningens stjärnljus kring midja och barm,
> med lockande blick bakom gran och jasmin:
> "Kom och tag oss, kom ut, Fridolin!"

This causes his blood to run purple in his veins. He would fain respond to the invitation, but is not able to summon up his courage and accepts his fate with resignation. For him there can be no more romance!

Go home, he pleads with his second self, take down the fiddle from the peg and sing of your drab years and the lees of delicious wines.

Here we have delineated before us the shy, charmingly uncouth country squire, a character which has impressed itself more or less upon the entire contents of Karlfeldt's second and third volumes and which, I believe, has contributed in no small degree to make the poet the idol of his readers.

The last time we meet Fridolin, he stands, a somewhat truly melancholy and weary pilgrim before the old country house with the rowan-trees on either side of the gate. Here he once woke up after the last festivities which vanished like a fog before the rays of the morning sun, here burned the last candle until dawn came on tip-toe. Oh Fridolin, thy castle is closed and gloom and silence rule within!

> Här satt den sista tärnan
> på bänken vid syrenen
> och såg den första stjärnan
> som kvällen tänt på grenen.
> Som höstblom sprucko skenen
> ur dunklet fler och fler.
> Då gick hon tyst, och vart hon gick,
> här syns hon icke mer.

There is an atmosphere of infinite sadness about the old place which a whole volume of prose could not reproduce half as effectively as less than a dozen of Karlfeldt's inimitable stanzas actually do. In a puddle swims the dead body of summer's

Digitized by Google

last butterfly, and on her blade of grass the cricket plays the funeral march. A lone pigeon sits cooing on the bridge of the columbarium, on the wall hang eel-spears, scoop-nets, fishing-rods, and aloft on the pole, the dragon-headed weather-vane groans in the blustering wind, jaws wide open, a symbol of a time of want.

Skall aldrig mer förljudas
en klang från Bräsnans branter?
Skall aldrig mer det budas
till mör och musikanter?
Skall ingen sammansjunga
som horn och blomsterhvin
din vårsjäl, Maj i Munga,
din höstsjäl, Fridolin?

In so far as the character Fridolin is concerned, it may or may not be an independent creation of the poet. It has been suggested that Fridolin is related to some of the grotesque figures of the late romanticism, such as those which soared out of the ink-wells of Jean Paul and Hoffmann.[5] Be that as it may. Fridolin is an admirable creation, much more Bellmanesque than anything else, it seems to me, a giant of build, a lover of wine and the home-brewed stout, of feasting and merrymaking, of woman and song. This figure has been most admirably drawn in "Sång efter skördeanden." Full of movement and color it reminds one of Zorn's famous midsummer-night motive:

Här dansar Fridolin,
han är full av det söta vin,
av sin vetåkers frukt, sina bärmarkers saft,
av den vinande valsmelodin.
Se, med livrockens väldiga skört på sin arm,
hur han dansar var flicka på balen varm,
tills hon lutar—lik vallmon på slokande skaft—
så lycksaligen matt mot hans barm.

Karlfeldt's *Dalecarlian Paintings in Rhyme* furnish striking examples of his remarkable power in what has been called archaic genre painting in words. He has here immortalized not only himself, but also the naive and partly forgotten art

[5] Johan Mortensen, *op. cit.*

Digitized by Google

based on Biblical motives and done in oil by native peasant painters on old furniture, or wrought in gorgeous colors on wall coverings and hangings. His numerous poems inspired by the so-called *Bondepraktikan*[6] belong to the most original poetic craftsmanship in all Swedish literature. The series embrace a number of scenes beginning with the "Garden of Eden" and closing with "The Last Judgment." In my opinion these poems have no parallel in literature.

It is difficult to single out any one in the series as the most deserving. Among them there is one representing the prophet Elijah's translation to Heaven in a shining Dalecarlian gig through the various signs of the zodiac and his final reception by the congenial and highly delighted Ruler beyond the Milky Way. Another pictures the Virgin Mary, a little Dalecarlian maiden with cheeks as fair as almond flowers and with a strange effulgence around her temples. Gently she moves across the verdant meadows of Sjugareby while the lilies' yellow bells ring in the peaceful holiday. It is difficult to see how even the most hardened orthodox heart could have taken exception at one time to a piece of art so touchingly sympathetic and of such ethereal beauty as this creation of the master of the Dalecarlian rococo.

In some of the others the grotesque element is perhaps a bit too prominent for certain people. Contrasted with the gentle treatment accorded the Virgin, Karlfeldt certainly must plead guilty to having outraged poor Jonah.

We pass through the "Garden of Eden" which as truly as the rest of the paintings abounds in a strangely mixed staffage wrapped in a millennial atmosphere of peace:

Det är morgon, det är Eden,
salighetens unga gård.
Svarta starar lägga reden
hos den höga aspens mård.
Vinden spelar, kalven dansar
vig och lätt,
trampar lätt
mellan markens tigersvansar.

[6] The accumulated practical wisdom and superstitions of the peasantry relating to nearly every aspect of life, more particularly to health and sickness and the principal industries—agriculture and allied occupations.

Digitized by Google

But the change comes suddenly.

> Eva står skamsen i lackröd sol,
> tummar sin stadiga fikonlövskjol
> Adam, i gröna kalsonger
> grinar av knip och ånger.
> . . . . . .
> Friden är bruten och fallet är gjort,
> hänglåset dinglar för Edens port.

"The Last Judgment" in four parts fittingly closes *Fridolin's lustgård*. "How touchingly," writes Böök,[7] "he has given the world the concluding perspectives, the unshakeable sense of security reserved for the unsophisticated believer." "Tecknens tid" is overwhelming in its effects. In "Röster på vägen" we see the ruler, the soldier, the godless minister and even the poet preparing to leave for happier shores.

So far I have dealt with poems in which the comical plays a conspicuous rôle, or where the poet gives vent to his passionate love of nature and the simple life of the older generations of Dalecarlians. A word ought also to be said about one class of verse which borders somewhat on pure lyricism. "Lindelin," "Blomstervisor," "Sagan om Rosalind," "Irina," "Den drömmande systern," and some others belong to this category. But space does not permit my dwelling on them.

Furthermore, there are poems of decidedly serious content in these volumes, as for instance "I juda städer," "För vägens vind," "Löskerkarlarnes sång," "En envis dalkarls visa," "Barmhertighetens tempel," "Drömmen och livet" and others, in all of which there is a personal strain to be intensified even more in the next collection.

Some time after the appearance of the next collection, *Flora och Pomona*, Dr. Ruben G:son Berg, eminent literary critic, made the following statement: "New and even more exquisite form-effects he has attained in the latest collection, where the great Dalecarlian picture 'The Tavern' through the various means of poetic craftsmanship and word-painting equals Bellmanesque life in its lucidity, and 'The Witches' through the intensity of rhythm and the atmosphere of remoteness has,

[7] *Op. cit.*

Digitized by Google

perhaps for the first time, had its threadbare historical motive remoulded into a poem of passion of a dark, present day coloring. . . . The manly tenor of 'Tillägnan' ('Dedication') with its double rhymes makes the impression of messages from a world entirely different from that which our senses are accustomed to meet with—a novel artistic creation in every respect." [8]

It is true. The developmental graphic of the poet takes a sudden rise in this work. Not that it differs radically from preceding volumes with respect to contents, for even here we have pellmell the mirthful, the serious and the grotesque. I need only point to such poems as: "I Lissabon där dansa de," "Den blodige sotarn," "Beckblomster," "Ode till den höstlige Neptunus" (than which latter "Stiernhielm, Lucidor and Bellman have not created a more original or living caricature " [9]) on the one hand, and "Epistel till Sabbacus," "I passionsveckan," "Träslottet," "Augustihymn," "I Jupiters stund," "Ur årets sagor," on the other.

The dedicatory poem is, as is the case with Karlfeldt, the key to the volume. It begins:

> Min mun är full av glädjerop och klagan,
> min själ av dagslång storm och särlafläktar.

and closes with:

> Kom låt oss följa alla skumma drömmar,
> som gå med månskensögon under träden,
> ty livets andedräkt, den ljumma, strömmar
> jämväl ur nattens skygga sorgekväden.

We need not penetrate very deep into *Flora och Pomona* before we feel that a radical change has taken place in the poet. The deep accents of the message to Sabbacus are new; "Häxorna," a marvelous creation from every point of view, suggests smouldering subterranean fires. "I passionsveckan" is a lofty hymn, the spontaneous outpouring of a heart that has rid itself of the last thorn:

> O ljuvligheters ljuvlighet och krona—
> att bjuda frid, att läka och försona,

[8] Ruben G:son Berg, *Svenska Skalder på Nittitalet.* Stockholm: A/B Ljus, 1915.
[9] *Ibid.*

Digitized by Google

att räcka handen
och säga: "Allt jag minns är lust och ljus!"
. . . . . .
I graven ligga mina vänner fångna—
jag har en ovän kvar från det förgångna;
Guds fred i huset
från vars tröskel jag vart stött.
O ljuvligheters ljuvlighet och krona!
De svarta almar vårens psalmer tona,
och droppar lacka
som tyst och lycklig gråt mot jordens mull.
Men jag har glömt var harmens tår jag gråtit,
och slagen som jag fick har jag förlåtit
och jag kan tacka
för all vår fjärran, döda kärleks skull.

Another intensely personal poem is "Träslottet," which pictures the poet in his paternal home after many years of absence, going from room to room and opening the lids of heavy oaken chests and reverently turning over the precious heirlooms of ancestral handicraft—gorgeous products of the loom, century-old bridal dresses and home-made silver bracelets, brooches, rings. And all this whispers of "floral splendor subject to fading and of the web of happiness which lasts."

In the last collection, *Flora och Bellona*, in which Karlfeldt reaches the highest attainable level in metric art, we notice a continuation of the line of thought of the lofty and serene compositions in *Flora och Pomona*, although of greater depth and concentration. Of the humorous, playful and grotesque creations of the earlier works there is very little in *Flora och Bellona*. There are many reasons for this. Twelve eventful years had passed since the publication of *Flora och Pomona*, the poet had added so many years to his life, he had been signally honored by Swedish institutions, he had passed through a serious illness and had not been expected to live. And finally the world conflagration had broken out and shaken him to the innermost depths of his soul.

His reaction to the World War is, therefore, clearly discernible in a number of poems which differ as much in thought, form and content from what I have read on the subject by other

Digitized by Google

poets as his own creations differ from ordinary newspaper and magazine doggerels.

His "Bellona" makes the impression of an enormous panoramic mural painting, representing the poor scapegoats—purple robed and otherwise—of Virgo Bellona from Alexander to Wilson. I quote here the three last stanzas:

Upp står bak skyternas yttersta gräns din tjänare Wilson,
svänger en skarp tomahawk under fanor av viftande sedlar.
Rödskinnens hövding han är och en konung för alla som handla,
mäktig att sända dig flottor av män och förbränna med olja
landen och havet.

Yvs, o Bellona! Ett stoltare följe du aldrig har samlat:
vita och bruna och röda och svarta och blacka och gula.
Rägnbågens färger bekriga varann. Metallerna blandas.
Eld och vatten gå hop, och vulkanernas gurglande strupar
ryta ur chaos.

Jorden är din, och vem bland gudinnorna bjuder dig spetsen?
Död är Minerva och Venus är sjuk och förarmad Pomona.
Högt bland hyperboreernas berg en musernas kordräng
rör med bävan en rostande sträng och sjunger din allmakt.
Hör mig, Bellona!

But just as though the poet had feared after the composition of *Bellona* that he had delved too deep into matters serious and irremediable, he cries out in "Poeten till sångmön": "A madhouse and a morgue is the warring world of mankind!" and turning to the muse, he proposes that the two turn their backs on civilization: Let us go where we first met and see how summer is getting along . . . thou art the fresh vernal wind . . . keep me in that fellowship my heart once won . . . make me the independent gypsy of the highway, who has taken unto himself a bosom maid, make me, pray, a mourner and a jester who loves to live and die!

In the same manner in which he deals with the goddess of war, he attacks the old enemy—the advancing armies of all-devouring materialism. How bitterly he resents the high-handed dealing with the country's resources by organized capital is forcefully set forth in "Till en jordförvärvare." In

Digitized by Google

"Demagogisk söndag" he levels his batteries of satire against the motley crowds of agitators who travel all over the land boldly preaching the shallow ideals of modernism.

In disgust he turns away from these reformers—ministers, politicians, tinkers—with the following words:

> Jag står vid en korsväg. Jag orkar ej mer.
> Min själ vill slitas i fyra kvarter,
> och blir jag ej frälst, så hänger det blott
> på de allt för många anbud jag fått—
> Jag står där jag stått.
> Gud nåde er, arma Dalar,
> för all den visdom här skvalar!

But he realizes that no amount of preaching on his part can alter the course of things. The root of the evil is in the race itself. It is sorely in need of a radical cure. And to this end he turns to the apothecary, the famous scion of the prince of all pill-rollers, Liborius Trunkenboldt, whom, after having harangued long and learnedly about Aesculapian art and lavished praise upon the master of black and white magic behind the counter, he addresses in part as follows:

> Den mänsklighet som är i dag
> är sjuk, förblödande och svag
> och full av skabb och värkar.
> Tänk ut en tidens teriak,
> ett rafflande statt-upp-och-gack
> för detta lytta släkte!—Ack,

But why ask the impossible! Leaning against the door with spear and cross there stands the magician and adept, handing the poet a yellow prescription signed: Doctor Mors.

Neither time nor space permits of a discussion of such masterly creations as "Blommornas kärlek" which reveals the poet's intimate knowledge of the Swedish flora; "Jordanden" with its mysticism and superstition, or "Härolden," this inimitable rhapsody to spring in which Johan Krylbom

> . . . stod på sitt golv som en hedningagud
> en Apollo med blaggarn till skrud.

Digitized by Google

And while standing there,

> Då hörde han en vind som i skorstenen ven,
> och den tonade ljuvligt i oxelgren,
> och han öppnade fönstret på darrande ten
> och förnam att den vinden var len.
> O du oxelvind
> vid Krylboms grind,
> du sjunger om en vårfru med rägnstänk på kind.
> Hon har stått vid mitt fönster i natt då jag sov.
> Jag vill sjunga med dig hennes lov.

In discussing Karlfeldt's rhythm and stanzaic structure, Ruben G:son Berg has indicated that the poet's range in this respect is considerable.[10] I wish to stress the fact in this connection that Karlfeldt is not always concerned with the state of Dalecarlia. He has gone outside his own boundaries and sketched Roslagen, for instance, as no one before him, its barren, wind-swept coasts, its light and gloom, its birds and flowers. In his marvellous word-paintings of Öland, he has equalled if not surpassed, in depth of inspiration, delicacy of delineation, in diction, rhythm, color and melody, Sweden's Shelley, the celebrated author of *Liljor i Saron*, Erik Johan Stagnelius.

The most personal poems that Karlfeldt has given us come under the heading "Sjukdon." They are remarkable because of their faithful reproduction of the blurred visual and auditory images of the semi-conscious poet while he lay at death's door:

> Nu sviktar himmel, sviktar jord,
> men ett är fast och stort:
> jag hörde ett outsägligt ord
> vid en obeskrivlig port.

But he did not enter. The gate was closed before him. And finally when he opens his eyes with difficulty, the Easter bells are tolling and a child stands weeping by his pillow:

> Så får jag stanna, så skall jag dröja.
> Men panten vet jag som dyrt skall lösas,
> och klart jag ser som ur remnad slöja
> mot nya nådår, som ej få slösas.

[10] *Op. cit.*

Digitized by Google

When shall we have another collection of poems from Karlfeldt? The future alone can tell. If we are to take his "Testamente" seriously, he has laid down his pen.

Karlfeldt's art is broad and descriptive. His principal genre is the idyl of everyday life. He differs from his predecessors in the field in that he concentrates on mood and atmosphere rather than painstaking detail. Striking is his strong leaning towards the seasonal. In his ability to infuse life into inanimate nature, he rivals Turgenjev. He loves life and Mother Earth. The closeness to and familiarity with the latter makes one think of Thoreau. According to his critics, he presents no theory of thought and there is nothing of a speculative nature in his writings. He is strikingly free from any mystic or pantheistic feelings. He rarely gives vent to melancholy; and *Zerrissenheit*, so common to the lyrically inclined North Germanic bard, is unknown to him. Comparatively rarely he turns his gaze upon himself. He prefers to find an outlet for his creative energy in nature and among his fellow men. He is therefore the diagonally opposite to the sickly moon-gazer whom we meet only too often in the field of lyric poetry, and he holds the same relation to the other equally undesirable type, the critically or philosophically inclined phrase-maker, whose opus when analyzed or turned into prose leaves no residue.

Just how much Karlfeldt owes to foreign influence, it is difficult to say. Here and there he reveals a certain kinship to Burns. That he has felt the weight of and learned much from Swedish writers of the earlier schools is certain. Otherwise he has gone his own way more consistently than most poets.

Peculiar to Karlfeldt's verse is its musical element. In this respect he has much in common with Fröding. Like Bellman, Karlfeldt is said to write his poetry to a melody, but unlike the former, whose verse rarely can be read with the same rhythm as it is sung, Karlfeldt's verse is independent of the melody which gave it birth.[11] This is also a conspicuous characteristic of Fröding's poetry, of whose style Karlfeldt was once thought by incompetent critics to be a mere imitator. This may have been to some extent another reason for Karl-

[11] Ruben G:son Berg, *op. cit.*

Digitized by Google

feldt's delay in coming into his own. But there is a weightier reason, his diction, which is full of charming archaisms, his profound familiarity with country life and the fact that he has drawn so heavily on older works, the earlier poets and *Bondepraktikan.* It has taken the Swedish nation a quarter of a century to understand and appreciate his worth. At the present time he stands forth among his contemporaries as the singer who has given expression to the deepest feelings of his race. "It is in the last analysis," says Ruben G:son Berg,[12] "his independence as a man which has made his qualities as a lyricist what they are and signify." The very basis of Karlfeldt's signifiancce as a poet is found in a few often quoted lines from his "Löskerkarlarnes sång":

> Och hör oss värld, som gillar och fördömer,
> så snar att blommor eller stenar kasta.
> Vi hava aldrig sökt vad du berömmer,
> ej heller skytt vad du är van att lasta.

It is, therefore, safe to assume that, unless the future shall bring a complete change in human interests and ideals—which is not likely—Karlfeldt's works will continue to be a great landmark in the literary annals of his country.

UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA

[12] *Op. cit.*

Digitized by Google

BOOK REVIEWS

Georg Stefansky: *Das hellenisch-deutsche Weltbild. Einleitung in die Lebensgeschichte Schellings.* Bonn, Friedrich Cohen, 1925. 226 pp.

The purpose of this very penetrating work, which was written for the anniversary of Schelling's one hundred and fiftieth birthday and is based to some extent upon unpublished material, is to set forth against the intellectual and ethnological background of Schelling's age and racial conditioning, the development of what is called his Hellenic-German *Weltbild* as exemplified ultimately in his grandiose pantheistic mythology.

In his "Leitgedanke" the author maintains once again, but perhaps with more profound reasoning and with clearer exposition of the affinity and indissolubility of the mental sciences, the claims of the "new biography," the keynote of which is (p. 9): "Eine Biographie ist nicht die Geschichte eines einzelnen Lebens, wie es sich an seinen äußeren und inneren Begebenheiten darstellt, sondern die Geschichte einer Zeit, die in einer Persönlichkeit sich erfüllt, sich mit ihr bewegt und zur neuen Gestalt verändert." It is a method which the scholar not unusually well versed in literature, philosophy, psychology, physiology and related sciences alike had better avoid unless he would court shipwreck. Stefansky, who in his articles and his book *Das Wesen der deutschen Romantik* has already used it to distinct advantage for limning movements and periods of thought, has here improved upon his own method by making it more pervasive and by focusing attention upon a single thinker. This circumstance is in his favor, and the improvement becomes everywhere apparent. From *Denkform* we now progress to *Weltbild;* irrationalism, a term at first rather equivocal, is now clearly fixed; East-Elbian racial hypotheses, once nebulous and provoking, are better developed and more discerningly utilized. In short, Stefansky is to be congratulated upon a choice of subject which has made this possible.

The limitations of this review do not permit an adequate summary of the abstract line of reasoning which makes hasty perusal difficult. Briefly it is this: Spinozism came in the 18th century to supplement Kant, being deeper and placing more emphasis upon individualistic *Eigenart* and upon the historical responsibility and obligations of the individual. It taught the necessity of grasping the irrational in life, as well as the rational, and predicated the necessity of an added artistic point of view. The shining example of this fusion in action is Goethe. The new conception, first expressed in Jacobi's rationalism and pantheism, was soon deepened by the historical consciousness of Herder, Winckelmann and Lessing, so that an historical attitude plus irrationalism became the guiding principle. Abstract *Lebensschönheit* was drawn down to the human level and used as a solace and cure for human ills. But since, as Fichte says, only the "religious eye," the spirit of reverence, can penetrate the realm of beauty, a peculiar method had to be evolved. It explained phenomena by means of their unfolding, and comprehended, by virtue of reason, the basic concepts of thought in their genetic process. The East-Elbians developed this idealistic turn of mind; Lessing and Winckelmann applied it. In Herder the idea of methodical development became more manifold and tended toward reality. In Fichte it grew clear in its structure, both as to idea and form,

Digitized by Google

while in the artistry of Schelling and in the speculation of Hegel it matured fully into German *Idealismus*. Schelling's method can well be expressed in his own words: "philosophieren läßt sich über keinen Gegenstand, der nicht in Tätigkeit zu versetzen ist." He applies it to *Naturphilosophie*, and thus philosophizing on nature becomes tantamount to "creating" nature, to freeing it from its lifeless mechanistic process. The final goal of this new trend is *Kunstphilosophie*.

Having taken us thus far, Stefansky directs our attention to individuality as an experience (*Individualitäts-Erlebnis*), which gave the thought-movements at the end of the 18th century their impulse and direction. He shows the conditions and forms through which it entered into German *Idealismus*, studying Jacobi, Lavater, Schleiermacher, Fichte and Hölderlin for this purpose. In Schelling finally it gets a mystic touch—the power whereby the Absolute becomes real and objective in an objective world. From this point of view light is thrown upon various questions, such as Schelling's conception of the State and his ideas on style.

In the last chapter—the most important—Schelling's impressive ideas on ancient Greek and Christian "mythologies," the real as opposed to the idealistic, are discussed and new light is shed upon the grand synthesis which he attempted along lines suggested by Friedrich Schlegel and Hölderlin. In a word, this synthesis would develop out of the Greek symbols of deified nature—bread and wine—the Christian symbols of communion with God. It is against such a background that Schelling's Hellenic-German *Weltbild* is sketched, a *Weltbild* which gives birth to a noble program of national culture. This is, as the author says (p. 147): "Das Streben nämlich, sich selbst in der Antike zu ergänzen, das Gefühl, das Heinse, der feurigste Verehrer der Antike und Italiens, das Italien-Weh des Deutschen genannt hat."

The Bibliography is helpful in giving not only titles but also extracts, summaries and appraisals.

A wealth of interesting problems and side-lights is suggested by the book. Thus in connection with the discussion of the genealogy of Kant, Herder, Winckelmann, Lessing and Fichte (p. 78 ff.) we have one of the clearest statements yet given of the theories upon which Stefansky builds. In their present formulation they are far less dogmatic than before. Then too the author's consistent and reiterated refusal to attempt an explanation or dissection of genius must be gratifying to all readers. What he says about the possible effect of Hölderlin's thoughts upon Schelling is very stimulating. His characterization also of Schelling's idealism, as being fixed from the outset rather than having developed, is notable. No less so his high conception of the cultural value of Schelling's teachings. Finally attention should be called to the suggestive delineation of the *Individualitäts-Erlebnis* of August Einsiedel, so typical of the individuality of that age.

What will strike the reader most who comes to such a book as this fresh from other fields is perhaps its seemingly undue penchant for abstraction, as well as the severe emphasis it places upon thought evolution, to the apparent exclusion of other things, such as the reflex of contemporary impulses coming from abroad and their comparative import. At times, too, it may seem that the author goes too far in reducing and simplifying thought to convenient typical forms. Is not life, even thought-life, more multifarious than it is here portrayed? But the American, notoriously devoid of philosophy as a discipline and tool, and long unconcerned about the history of ideas, will do well to ponder seriously over such a work as this. It will tend to restore a balance which seems in grave danger of being disturbed.

EDWIN H. ZEYDEL

UNIVERSITY OF CINCINNATI

Digitized by Google

Das deutsche Volkslied; Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege, herausgegeben von dem Deutschen Volksgesang-Vereine in Wien. Jahrgang 28 (1926), pp. vii, 148.

It is altogether pleasant to see that the disaster which befell *Das deutsche Volkslied* in the death of its founder and editor Dr. Josef Pommer has not dampened the zeal of the present editors. The periodical is published under the auspices of the *Deutscher Volksgesang-Verein* and is devoted primarily to the encouragement and preservation of folk-song. This aim, to which we can only be sympathetic, it appears to pursue with success. Yet the value of the periodical to us will necessarily lie in matters which are less immediately the concern of the editors. The volume for 1926 contains the usual number of texts of folk-songs collected from oral sources and arranged for voice and accompaniment. American scholars will be pleased to see the reprint (with additions) of part of Professor P. S. Allen's dissertation on *Wilhelm Müller and the German Volkslied* as an acknowledgment of America's scholarly standing. Particularly interesting are the indicating of Gregorian themes in modern folk-melodies (pp. 7–9), the abundant bibliographical notes (pp. 37, 86, 102, 124, 139), and the discussion of yodeling (pp. 77 ff.). The interesting medley of reasons for declaring one Schnadahüpfl to be of popular origin and another of artistic origin (pp. 92–96) will fortunately be continued by similar discussions and such a series may ultimately form a useful collection of illustrations of the difference between *Volkslied* and *volkstümliches Lied*. Bolte's note (pp. 97–98) on a Transsylvanian *Königslied* leads us back to the Dance of Death and is very instructive from the point of view of method. In all respects the present volume maintains the high level of its predecessors.

ARCHER TAYLOR

UNIVERSITY OF CHICAGO

Arturo Farinelli: *Poesia Germanica*. Milano, 1927. 519 pp.

These essays from the pen of the most distinguished exponent of the comparative method in the study of modern literature deal with subjects ranging from Walther von der Vogelweide to Gottfried Keller and Conrad Ferdinand Meyer. No foreign scholar and indeed few Germans are better fitted to address themselves to such a task. For over thirty years Professor Farinelli with unflagging zeal has been interpreting to his countrymen German poets and prose-writers since the days of the *Minnesang*. His innumerable publications—I have in mind especially those on the German Romantic School, Kleist, Hebbel, and Keller—have spread acquaintance in Italy with writers who were virtually unknown there. Professor Farinelli was the more successful in his efforts, as his intimate familiarity with German letters—most strikingly proved perhaps by two recent volumes: *Guillaume de Humboldt et l'Espagne*, Torino, 1924, and *Aufsätze, Reden und Charakteristiken zur Weltliteratur*, Bonn und Leipzig, 1925—is paralleled by an equally admirable control of the literatures of Spain, Italy, and France. His *Viajes por España y Portugal desde la edad media hasta el siglo XX*, Madrid, 1921, his *Divagazioni erudite*, Torino, 1925, and his *Ensayos y discursos de critica literaria hispano-europea*, 2 vols., no date (1925), are veritable treasure-houses of information in their respective fields, while his book on Byron, without a doubt the most suggestive in the flood of publications evoked by the centenary of the poet's death, and the one on Ibsen prove his acquaintance with phenomena of literature outside his particular domain. In all these works—written in Italian, German, Spanish, or French—he more or less consistently applies that comparative method of which his *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, 1894, his *Don Giovanni. Note Critiche*, Torino, 1896, and his investigations on Dante in Germany and in France are the most brilliant expressions.

Digitized by Google

In the volume before us Professor Farinelli has collected essays and treatises which either already have been printed elsewhere or which constituted the basis for lectures delivered at the University of Turin and are now for the first time given to the public. An enumeration of the titles will prove their range: Walther von der Vogelweide; Misticismo germanico e le 'Rivelazioni' di Matilde di Magdeburg; Rinascimento e Riforma; Canto popolare e canto religioso all'alba del secolo di Lutero; Lutero e i suoi canti spirituali; Friedrich Spee; Goethe e il Lago Maggiore; Dalla lirica di Goethe ('Jägers Abendlied,' 'An den Mond'); Il Faust di Goethe (Lezioni introduttive); Note sul pensiero di Goethe; Un dramma d'amore e morte dello Schiller ('Kabale und Liebe'); Il Don Carlos dello Schiller; Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck: Frammenti di un corso sul Romanticismo in Germania; Note sul pessimismo di Leopardi e di Lenau; Conrad Ferdinand Meyer; Gottfried Keller poeta e educatore; Appendice: Nota su Dante in Germania; Due recensioni (per i rapporti letterari italo-germanici) Wilhelm Heinse, Alfredo Bertola.

Throughout is found a perfect fusion of accurate scholarship and sympathetic understanding. Nowhere does this shine forth more convincingly than on the pages dealing with Walther von der Vogelweide, Luther, or Gottfried Keller. In the remarks on German mysticism the author betrays an insight into the peculiar character of the Northern soul altogether rare in a representative of Romance traditions. Here Professor Farinelli even far outstrips Benedetto Croce whose essay on Kleist (in his *Poesie und Nichtpoesie*, Zürich, Wien, Leipzig, 1925) exhibits characteristic inhibitions in an otherwise remarkably catholic mind. Perhaps even Professor Farinelli too greatly stresses (pp. 69, 89 f., 105 f.) the absence of gaiety in German popular verse as contrasted with Italian poetry of the Renaissance period. In spite of its comparative lack of "sun-burnt mirth" the *Volkslied* shows a robust acceptance of life which itself amounts to a form of joyousness.—A critical and adequate grasp of a peculiarly German individuality again comes to the fore in the little essays on Friedrich Schlegel—one of the best I know on that many-sided and baffling Romanticist—and on Tieck. In the last named a word might have been added on Tieck's later *Novellen*. Perhaps none, not even Jakob Minor, has as yet done full justice to the importance for German intellectual life of these heavy-footed tales. In spite of their glaring faults they reflect a rich and versatile intellect keenly alive to the problems of the day and furnished important stimulus even to Tieck's antagonists, the Young Germans. Of the remaining essays the one on C. F. Meyer should be singled out as an admirable characterization of the great Swiss whose peculiar blend of German and Romance traits naturally appeal to a scholar of Professor Farinelli's temperament. This temperament enables him in the essay on "Leopardi and Lenau" more adequately to grasp the peculiar quality of the German lyrist's *Weltschmerz* than has been done by any other critic.—Brilliant scholarship coupled with a happy gift of interpretation characterizes the treatise on "Goethe and the Lago Maggiore," the brief note on Dante, and the review of the book on Bertola. In the first, Professor Farinelli with the help of his vast reading in 18th century literature reveals the sources which enabled Goethe, who had never seen the famous lake, to create the bewitching setting for the figures of Mignon and her mysterious father. In the sketch on "Dante in Germany" the author in a few telling words traces the swell of interest in Dante from the comparatively superficial attitude of the Romanticists to Hegel and especially to Philalethes and his circle. The review of Flamini's *Aurelio Bertola e i suoi studi intorno alla letteratura tedesca* is, like many of Professor Farinelli's reviews, far weightier than the book it discusses. Bertola was one of the first Italians in the 18th century to call attention to the

Digitized by Google

rising German literature. One might in a sense call him the Italian William Taylor of Norwich. The reprint of this review is timely, as various studies recently published attest. Of these Professor L. Reynaud's *L'influence allemande en France au 18me et 19me siècle*, Paris, 1922, and Mr. E. W. Stokoe's *German Influence in the English Romantic Period*, Cambridge, England, 1926, transcend all others in importance. They show the welling interest in different countries in the spread of German influence before the appearance of Madame de Staël's *De l'Allemagne*.

Several years ago Professor Farinelli's students published a group of his essays under the title: *L'opera d'un maestro* (Torino, 1920). The *Poesia Germanica* is additional proof, if any were needed, of the Italian scholar's masterly grasp of European literature. May his spirit and his method spread among us Germanists here in America. Though not irenic in intent this book is conceived in a mood of large intellectual generosity and at the same time is marked by opulent erudition.

CAMILLO VON KLENZE

COLLEGE OF THE CITY OF NEW YORK

Edward Fitsgeralds Rubaiyat des Omar Khayyam. Letzte Fassung, deutsch von H. W. Nordmeyer. Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1926.

If the present work were nothing but a translation of a translation, it could hardly justify its existence. But FitzGerald's famous poem is in no sense a translation; it is not even a paraphrase reproducing the Persian original with exquisite artistry; it is really a reconstruction of an original which in this shape never existed. The real Omar and the Omar of FitzGerald are two very different concepts. The former is a shadowy, half mythical personality, whose verses are full of inconsistencies and contradictions; the latter is a clear-cut literary character, not to be described simply as an Epicurean, but rather a sceptic and pessimist of tragic earnestness, whose ever recurrent *carpe diem* is not the outflow of a shallow philosophy, but the counsel of despair.

All this is well known to students of Omar even if they have no access to the Persian, but depend for information on the well-established results of the labors of such Orientalists as Nicolas, Whinfield, Schack, Heron-Allen and Nicholson. It is conceded that FitzGerald's Omar is a new creation, for which the Persian quatrains, varying greatly in number in the different manuscripts and editions, at best furnished only the material. The arrangement of this material, the sequence of the strophes and the consequent development of the theme are FitzGerald's own. Nor did he draw entirely from Omar. Fully half of his verses have no correspondence to any originals but are the synthetic result of his whole course of Persian studies. All this has been made perfectly clear by the researches of Heron-Allen and other devoted Omar-scholars and needs no repetition here. Besides it is very ably set forth in the preface to the present work. Suffice it to say that the *Rubaiyat* of FitzGerald is justly considered an original English classic and as such it merits translation as much as any other work of English literature.

Omar Khayyam has been repeatedly translated into a Western tongue. A glance at the bibliography of printed editions compiled in 1923 by Ambrose G. Potter for the Omar Khayyam Club of America is instructive. Besides translations into French, Spanish and Italian no less than a dozen German versions are listed that have appeared since 1887. If we add to these the older versions of Hammer, Schack and Bodenstedt and the one under review, we obtain a total of sixteen for German alone. Most of these are made from French and English translations by men who have no knowledge of Persian and consequently are without an appreciation

Digitized by Google

of the importance of form in Persian poetry. Certain it is that Omar has achieved no great fame as yet in Germany, although the scholarly and excellent version of Friedrich Rosen (1909) has undoubtedly succeeded in making the tent-maker's poetry more familiar there. But, after all, the fame of Omar even in Germany rests on the work of FitzGerald and, if his name is ever to become as famous there as it has been for more than a quarter of a century in the English-speaking world, it will be through a rendering into German which will faithfully reproduce the spirit as well as the music of the inimitable English classic. This has no doubt been appreciated by translators like Gribble, Altschul, Fränzel and Tausig when they made FitzGerald's poem the basis of their versions. What they failed to realize, however, was the supreme importance of the melodic factor, the necessity of a translation, to use the words of Nordmeyer, "vor allem Fitzgeralds Klangerlebnis nachzuschaffen." Here lies the great merit of Nordmeyer's version. It has caught not only the spirit, but the very music of the English *Rubaiyat*. It has reproduced not only the thought but also the characteristic Oriental imagery with astounding felicity. Where it fails we have nevertheless the impression that the utmost possible has been achieved, and it is therefore in no spirit of carping criticism that the following remarks are offered.

Some of FitzGerald's inimitable touches simply cannot be rendered; the translation is bound to lose. Take for example the famous quatrain (XVIII) about Bahram the great hunter—

"the Wild Ass,
Stamps o'er his Head but cannot break his Sleep."

This last line loses very much in being translated "und stille liegt des großen Jägers Faust." Similarly "Oh Thou, who Man of baser Earth didst make" is weakened into "Du, der den Menschen schuf nur Mensch zu sein" (LXXXI). "The vessel of a more ungainly make" is decidedly more picturesque than "ein Topf—der mehr nach hinten stand" (LXXXVI). "Der Jugend Zauberbuch" does not haunt us like "Youth's sweet-scented manuscript" (XCVI). The image of Spring coming rose-in-hand (XCIV) and tearing the debauchee's penitence loses its exquisite charm when the rose is left out. The eminently Persian flavor is gone. Spring and the rose are inseparable in Persian poetry. Twice are they mentioned together in the original which inspired this strophe (Whinfield 425, *wakt-i-gul*, *mausam-i-gul*, the season of the rose). And how much more forcible is "Oh threats of Hell and Hopes of Paradise!" than "Glaub was du magst, O gläubiges Gemüt—." We question also the accuracy of the rendering of XV, "und segne Mahmud, der sich Sultan nennt!" Here the English is "And Peace to Mahmud on his golden Throne!" The first edition had "And pity Sultan Mahmud on his Throne," and this is undoubtedly the sense corresponding closely to the Persian in such quatrains as Whinfield 452 and 479 —Bodleian 149 and 155 (compare also the variants of the last line of 155 in the edition of Heron-Allen, Boston, 1898, p. 272).

But it would seem to be ungracious to try to pick flaws in a translation so well done. After all they are few in number and, it would seem, unavoidable. As the author himself admits (p. 19), "Nur in vereinzelten Fällen war ein ganz enger Anschluß an das Englische nicht zu erreichen." The remarkable thing about the present version is that in spite of its close adherence to the English text it has all the ease and freedom of an original German poem. This is probably the highest praise that can be given to the work, but we feel that it is deserved.

ARTHUR F. J. REMY

COLUMBIA UNIVERSITY

Digitized by Google

Geneviève Bianquis, *Docteur ès letters, agrégée d'allemand:* La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke. Paris, Les Presses Universitaires de France, 1926.

It is a pleasure to introduce to the readers of this quarterly a serious work on German literature written since the war by a French docteur ès lettres, especially a work instinct with such delicate understanding, such deep sympathy and such keen appreciation as is that of Mademoiselle Bianquis. She has undertaken to make an intensive study of the group of lyric poets who dominated the literary life of Vienna during the twenty-five years preceding the war. Mademoiselle Bianquis feels that there is an Austrian literature distinct from that of Germany, though closely allied to it by cross currents of inspiration and influence. "L'Autriche allemande, placée au confluent de trois civilisations, réagit successivement aux influences qui lui viennent des littératures germaniques, romanes ou slaves. Ce qu'elle y ajoute, c'est sa grâce propre, son charme assez capiteux, fait de sensualité mélancholique, de douceur musicale, de vivacité et d'élégance. C'est son coeur mobile et léger, son émotion facile, son fatalisme sans phrases. C'est aussi son goût de la ligne décorative, un sens architectural qui peut lui venir de son éducation catholique et de ses traditions d'ancien régime, un extrême souci de la forme. On peut dire que ce n'est pas un art très robuste, mais c'est un art très humain chez Schnitzler, très raffiné chez Hofmannsthal, ou chez Schaukal, très religieux chez Rilke et très sincère chez Werfel. C'est une pensée extraordinairement agile et vivante chez Hermann Bahr ou chez Karl Kraus."

The work of these poets is a lyric, an aristocratic reaction against North German naturalism. It is a very self-conscious poetry, well aware of its own methods of composition and always ready to explain and to discuss them. It uses all that the great lyric poets of Germany and England have taught; it is permeated by the ideas of Nietzsche and of the modern psychologists, but it is also deeply influenced by the French poets, especially by Verlaine and Baudelaire, as well as by d'Annunzio and Maeterlinck.

The book begins with a brief account of the group of young men who used to gather at the Café Griensteidl in Vienna and to discuss endlessly questions of art, aesthetics, psychology and philosophy; rarely racial and social problems, never political ones. These were no social or political revolutionists; all belonged by training and ideals to the well-to-do middle class of liberals and intellectuals which in the old Austria was so completely shut out from public life. Many of them were Jews. What Mademoiselle Bianquis says so aptly of one of their number would equally well describe any other: "un homme cultivé à la façon viennoise. De la musique avant toute chose. . . . Une abondante lecture française et anglaise, belge et scandinave. La fréquentation assidue des théatres et de l'opéra. Passablement de gastronomie et d'art décoratif. Bref, les arts de la vie et les arts du plaisir, une culture fine, mais exclusive, du goût, de la sensibilité et des nerfs."

The bond that bound these young men together was largely dislike of naturalism and admiration for the French literature of the symbolic and decadent schools. This group of young men was often referred to as *Jung Wien;* it has left an echo in the talk of the young artists and poets of Schnitzler's *Weg ins Freie.*

A rapid survey of the work of the more prominent among this group: of Felix Dörmann and Leopold Andrian, disciples of the French decadents; of Peter Altenberg "produit d'une société où le talent est moins rare que le caractère, et la sensibilité plus répandue que la passion," of Richard Beer-Hofmann, "le poête du Judaïsme," brings us to Hofmannsthal, the principal lyric poet of the Viennese group and the

Digitized by Google

one who best embodies the Viennese qualities. By race and education an Austrian and a Catholic, yet with a strain of Jew and of Italian in his blood, Hofmannsthal is ideally fitted to respond to every influence of this complicated and over-cultivated environment. The author first gives a careful and complete analysis of his theories of poetry and of his philosophy of life as contained in the four volumes of his Prosaschriften, in the light of which she then studies his lyric poems and his dramas, which she finds more lyric still. "Par un renversement singulier des valeurs, c'est dans son théâtre qu'il a mis la plus de passion, de rêve, d'éloquence lyrique, d'émotion immédiate." He transforms into poetry the modern psychological and even sociological doctrines which seem to be the very negation of all poetry. The power and value of his work consists largely "dans la sympathie vaste, universelle, aimante qu'elle étend aux vivants et aux choses, dans son extrême sensibilité aux plus légères variations de l'atmosphère, dans tout ce qu'elle mêle de douceur et de splendeur, de rêve, d'angoisse et de tendresse aux évènements de la vie la plus banale ou la plus héroique." He escapes the chief malady of the modern thinker, the sense of isolation and futility, the lack of spiritual harmony, "par un culte si passionné de la vie qu'il acceptait tout d'avance, douleur et joie, héroisme et infamie, laideur et beauté. De là le riche éclat de son lyrisme, son coloris opulent et tendre."

It would be a pleasure to linger over the chapters devoted to Hofmannsthal's lyrics, his lyric dramas and his tragedies, and over that on his style, which is even more interesting and suggestive. "Ce style poétique, riche, savant et suggestif qui donne à la poésie d'Hofmannsthal son atmosphère de magie puissante," is studied in the light of his own theories and of a minute and careful observation of all the details of his choice of words and of symbols. Those interested in the niceties of poetic form will enjoy the careful analysis of his use of adjectives, participles, alliteration, and assonance.

The second half of the book is devoted to the poetry of Rainer Maria Rilke. While Hofmannsthal shows in his earliest poems the traits which were always to characterize his style and the principal themes of all his work, Rilke was long in finding his own special line and shows the influence of events and of persons in definite growth and change. His early life in Prague as scion of an old and aristocratic but impoverished family, his first contacts with the literary groups of Vienna and Munich, his stay in Russia, country of melancholy and of religious mysticism, his close association with Rodin, the plastic artist, his long residence in Paris, each mark an epoch in manner and matter of his poetic production. Each brings him nearer to that mastery of form, of melody, of language which has made him one of the great poets of Austria, each has left its traces on his conception of life and of those themes which dominate his verse. "Si la poesie de Hofmannsthal était une symphonie de la vie, éclatante de sève, de parfum et de couleur . . . , la poésie de Rilke se meut de préférence dans un monde de rêve virginale ou monastique, de douleur et de larmes; la chair y est meurtrie et le sacrifice exalté; la douleur, la solitude, la pauvreté et la mort y sont les valeurs dominantes."

In spite of the author's ardent admiration for Hofmannsthal, we feel that at heart Rilke is her poet of predilection. No one can follow her penetrating and sympathetic study, supported as it is by constant quotations from his poems, without gaining a deeper understanding of the man and his work, while her close analysis of his use of words, of forms, of rhyme and of rhythm will help even a German to realize the rich possibilities of his own language as an instrument of poetic expression. I find it difficult to resist the temptation to quote many of the author's renderings of Rilke's lines into French verse. They are often surprisingly close and at the same

Digitized by Google

time very melodious, a difficult task to achieve in two languages of such different rhythmical possibilities. "Hofmannsthal et Rilke sont des sommets." With Franz Werfel begins a new generation of Austrian poets who do not belong to this study.

It may seem that this review consists too largely of quotations, but a thing well said in French prose can only suffer by translation into any other tongue, and Mademoiselle Bianquis has the art of saying things very well. The importance ascribed to foreign, and especially to French influence on the work of these poets will doubtless seem to some slightly over-stressed. Mademoiselle Bianquis is by no means ignorant of the great lyric poetry of Germany and does not seek to belittle its influence. But in any world movement in literature each nation tends to consider its own group as the original one and it is natural that the so-called symbolist movement in French poetry should seem to the French a more novel and original contribution to literature than it does to the Germanic nations, in all of which symbolism has always been an integral and necessary part of lyric poetry and of all forms in which the life of the spirit seeks expression.

We hope that this book will be widely read in France. It should find a place in every library, public or private, which attempts to represent modern movements in German literature.

MARIAN P. WHITNEY

VASSAR COLLEGE

Digitized by Google

AMERICAN BIBLIOGRAPHY OF GERMANIC LANGUAGES AND LITERATURES MARCH–APRIL, 1927*

I. General

SHUMWAY, DANIEL B. *Germanic Languages and Literatures* (American Bibliography for 1926). PMLA, XLII, 1 (March), pp. 72–86.

KROHN, KAARLE. *Die folkloristische Arbeitsmethode.* Oslo 1926. Rev. by A. Taylor, MLN, XLII, 4 (April), pp. 260–263.

Festschrift August Sauer zum 70. Geburtstag am 12. Oktober 1925 dargebracht. Stuttgart 1925. Rev. by W. G. Howard, GR, II, 2 (April), pp. 158, 159.

II. Germanic Philology

Dutch

L. GROOTAERS EN G. F. KLOEKE. *Handleiding bij het Noord- en Zuid-Nederlandsch Dialectonderzoek.* The Hague 1926. Rev. by A. J. Barnouw, MLN, XLII, 4 (April), pp. 265, 266.

III. Germanic Literatures

German (General)

HEMPEL, HEINRICH. *Nibelungenstudien I.* Heidelberg 1926. Rev. by G. H. Needler, GR, II, 2, pp. 159–161.

TONNELAT, ERNEST. *La chanson des Nibelungen.* "Publication de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg," Fascicule 30. Paris 1926. Rev. by Samuel Kroesch, GR, II, 2 (April), pp. 161–164.

TAYLOR, ARCHER. *Das Schloß in Österreich.* MLN, XLII, 4 (April), pp. 222–228. Concludes that *The Clerk's Two Sons* and *Das Schloß in Österreich* are descended from a common source displaying "evidences of communal recreation, of *Zersungenheit.*"

BORCHLING, CONRAD. *Das Landrecht des Sachsenspiegels.* Rev. by Edward H. Sehrt, MLN, XLII, 3 (March), p. 204.

LASCH, AGATHE. *Aus alten niederdeutschen Stadtbüchern.* Dortmund 1925. Rev. by Edward H. Sehrt, MLN, XLII, 3 (March), pp. 203–204.

EVANS, M. B. *The Passion Play of Lucerne. A Critical Edition of the First Episode.* GR, II, 2 (April), pp. 93–118.

KÖSTER, ALBERT. *Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit.* Heidelberg 1925. Rev. by Ernst Feise, GR, II, 2 (April), pp. 164–166.

KURRELMEYER, W. *The Term "Sturm und Drang."* MLN, XLII, 3 (March), pp. 176, 177. Quotes from the *A B C Buch für große Kinder* the earliest use of *Sturm und Drang* in the technical sense.

WILLOUGHBY, L. A. *The Classical Age of German Literature, 1748–1805.* N. Y. 1926. Rev. by E. H. Zeydel, MLN, XLII, 4 (April), pp. 263–265.

PETERSEN, JULIUS. *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik.* Rev. by Walter Silz, MLN, XLII, 3 (March), pp. 207–208.

* Continued from *The Germanic Review*, April, 1927.

Digitized by Google

WEBER, PAUL C. *America in Imaginative German Literature in the First Half of the Nineteenth Century.* Rev. by Edwin H. Zeydel, MLN, XLII, 3 (March), pp. 204–207.

SHEARS, LAMBERT A. *German Genius in the Novelle.* GR, II, 2 (April), pp. 137–147.

FIFE, ROBERT HERNDON. *The Place of Biography in German Literary History: The Problem.* GR, II, 2 (April), pp. 119–136.

THOMPSON, DOROTHY. *What Germany Reads.* NYEPLR, March 26, p. 12.

German (Individual Authors)

BARLACH, ERNST. Edward Franklin Hauch: *Ernst Barlach and the Search for God.* GR, II, 2 (April), pp. 148–157.

BAUM, VICKI. *Feme.* NYTBR, March 13, p. 7.

BERTRAM, ERNST. *Das Norenbuch.* Rev. by A. W. G. Randall, SRL, April 16, p. 736.

BETTAUER, HUGO. *The City without Jews.* BTBS, March 26, p. 10.

DÄUBLER, THEODOR. *Das Nordlicht.* Rev. by A. W. G. Randall, SRL, April 16, p. 736.

DAUTHENDEY, MAX. *The weary day-king lays his crown aside.* (Der Tag legt endlich die Krone ab.) Poem. Tr. by William A. Drake, NYHTB, April 17, p. 9.

—— *Erlebnisse auf Java.* Rev. by William A. Drake, *ibidem.*

DEHMEL, RICHARD. *After the Shower.* Poem. GB, V, 28 (April), p. 576.

EWERS, HANNS HEINZ. *The Sorcerer's Apprentice.* Tr. by Ludwig Lewisohn. New York: The John Day Company. Rev. by Babette Deutsch, NYHTB, April 17, p. 7, "sets forth the eternal duel between brain and spirit, between reason and faith." Conrad Aiken, NYEPLR, April 30, p. 3.

FEUCHTWANGER, LION. *Power.* Canadian Forum, VII, 79 (April), pp. 214, 216.

GOETHE. *Quatrains.* GB, V, 27 (March), p. 380.

—— *Faust.* Tr. by W. H. Van der Smissen. Rev. by Ambrose Farley, Commonweal, V, 17 (March 2), p. 474. A. W. Porterfield: *The North-North American Faust.* VQR, III, 2 (April), pp. 299–306.

—— Francke, Kuno: *Carlyle, and Goethe's Symbolum.* PQ, VI, 2 (April), pp. 97–101. Carlyle's translation of the poem "a masterpiece of divinatory interpretation."

HANDEL-MAZZETTI. *Das Blutzeugnis.* Rev. by Paul Crowley, Commonweal, V, 24 (April 20), p. 668.

HARINGER, JAKOB. *Dichtungen.* Potsdam 1926. Rev. by A. W. G. Randall, SRL, April 16, p. 736.

HEINE. Vos, B. J.: *Two Notes on Heine's 'Harzreise.'* MLN, XLII, 4 (April), pp. 241, 242. *In re* passages Elster III, 360, line 27, and Elster III, 361.

HENNINGS, EMMY. *Der Gang zur Liebe.* Rev. by Paul Crowley, Commonweal, V, 24 (April), p. 668.

HENSCHKE (KLABUND). *Brackie the Fool.* Tr. by Herman George Scheffauer. G. P. Putnam's Sons. NYS, April 23, p. 9.

KEYSERLING, EDUARD. *Twilight* (including also *Harmony, Kersta*). BTBS, March 5, p. 1. Harry Hansen, Harpers (March), (among the New Books). LA, 332, 4302 (March 15), p. 559. Outlook, 145, 15 (April 13), p. 470.

KEYSERLING, HERMANN. *Germany as the World's Laboratory.* Yale Review, XVI, 3 (April), pp. 433–442.

Digitized by Google

—— *The World in the Making.* Tr. by Maurice Samuel. N. Y., Harcourt, Brace and Co. Rev. by Ernest Boyd, Independent, 118, 4012 (April), p. 446. Alice Lawton, BTBS, April 16, p. 5, "brilliant academic discussion."

LOERKE, OSKAR. *Der längste Tag.* Rev. by A. W. G. Randall, SRL, April 16, p. 736.

LUDWIG, EMIL. *Bismarck.* LA, 332, 4301 (March 1), pp. 438–444. (Rev. by Ernst Lothar, tr. from the *Neue Freie Presse*, Dec. 14, 1926.)

—— *Napoleon.* Rev. by Walter S. Hayward, SRL, March 12, p. 642, "good literature, but it is hardly history." Louis R. Gottschalk, Nation, CXXIV, 3217 (March 2), pp. 238, 239, "deserves tremendous vogue." CSM, Feb. 23, p. 8. Ernest Brennecke, Jr., Commonweal, V, 19 (March 16). Victor S. Clark, Atlantic Monthly, 139, 3 (March), (Atlantic Bookshelf). Independent, 118, 4010 (April 9), p. 394. Harry Hansen, Harpers, 922 (March), (among the New Books).

—— *Wilhelm Hohenzollern.* Rev. by Philip Guedalia, NYHTB, March 6, pp. 1, 6. Robert Littell, NR, L, 644 (April 6), pp. 201, 202. Outlook, 145, 16 (April 20), p. 506. C. Hartley Grattan, Bookman, LXV, 1 (March), pp. 82, 83. Independent, 118, 4011 (April 16), p. 424. Joseph Collins, NYEPLR, March 19, p. 2. Sherwin Lawrence Cook, BTBS, April 23, p. 3.

LUHMANN, HEINRICH. *Vogel Wunderlich.* Rev. by Paul Crowley, Commonweal, V, 24 (April 20), p. 668.

MANN, THOMAS. *The Magic Mountain.* Tr. by H. T. Lowe-Porter. N. Y., Knopf.

MEIER-GRAEFE, JULIUS. *The Spanish Journey*, tr. by J. Holroyd-Reece. Rev. by Marian Storm, NYEPLR, April 16, p. 3. Bray Hammond, NYS, April 2, p. 11.

PERUTZ, LEO. *The Marquis de Bolibar.* Tr. by Graham Rawson. N. Y., Viking. SRL, April 23, p. 766, "virile, compelling, superb in its daring conception."

RILKE. *Death of Rilke.* LA, 332, 4301 (March 1), pp. 457, 458.

—— *Duineser Elegien.* Leipzig 1926. Rev. by A. W. G. Randall, SRL, April 16, p. 736.

RODA RODA. *Roda Rodas Roman.* Rev. by William A. Drake, NYHTB, April 17, p. 9.

SCHAEFFER, ALBRECHT. *Das Prisma.* NYHTB, March 13, p. 9, "sincere artist and a superb literary craftsman."

SCHNITZLER. *Rhapsody. A Dream Novel.* Tr. by Otto P. Schinnerer. N. Y., Simon and Schuster. Rev. by Ruth Sapin, Nation, 124, 3224 (April 20), pp. 456, 457, "a fine fughetta of modern life." Conrad Aiken, NYEPLR, April 2, p. 4, "a poem of exquisite richness and loveliness." NYTBR, March 27, p. 5, "restrained and convincing workmanship that has circumscribed in novelette form a theme that would have called for a full-length novel from another writer," "excellently translated." Lawrence S. Morris, NYS, March 19, p. 10. Outlook, 145, 17 (April 27), p. 537. BTBS, March 23, p. 6. NR, L, 644, pp. 203, 204. Independent, 118, 4007 (March 19), p. 320. LA, 332, 4304 (April 15), p. 747. NYHTB, March 6, p. 2. Ernest Sutherland Bates, SRL, April 23, p. 752.

SCHOLZ, WILHELM VON. *Perpetua.* Gabriele Reuter, NYTBR, March 13, p. 7.

SPEE. A. E. Zucker: *A Note on the Poet of 'Trutz-Nachtigall.'* MLN, XLII, 4 (April), pp. 242, 243, "worthy portrait" of Spee in Jakob Wassermann's latest novel, *Der Aufruhr um den Junker Ernst.*

Digitized by Google

TREBITSCH. *Frau Gittas Sühne.* Tr. by George Bernard Shaw in *Translations and Tomfooleries.* Rev. by A. Washington Pezet, Forum, LXXVII, 3 (March), p. 473, "theme arresting; the well-drawn characters emerge as creatures of flesh and blood."

WAGNER, RICHARD. Louis Barthou: *The Prodigious Lover.* Tr. by Henry Irving Brook. Rev. by Robert A. Simon, NYEPLR, April 16, p. 3. Arthur Maurice, NYS, April 9, p. 11.

WASSERMANN. *Der Aufruhr um den Junker Ernst.* Berlin 1926. Rev. by A. E. Zucker, GR, II, 2 (April), pp. 166–167. Tr. by Otto P. Schinnerer, *The Triumph of Youth.* N. Y., Boni and Liveright. Rev. by Pierre Loving, NYW, April 24, p. 11M.

WERFEL. F. W. Kaufmann: *Franz Werfel.* MLJ, XI, 7 (April), pp. 427–433. Appreciation.

Dutch

DEKKER, EDUARD DOUWES (pseud. MULTATULI). *Max Havelaar.* Rev. by A. J. Barnouw, SRL, April 2, p. 693. BTBS, April 9, p. 2.

Danish, Norwegian, Swedish

The Oxford Book of Scandinavian Verse. Chosen by Sir Edmund Gosse and W. A. Cragie. New York 1925. Rev. by L. M. Hollander, GR, II, 2 (April), pp. 167–169.

Danish

BRANDES. *Georg Brandes Moves On.* LA, 332, 4303 (April 1), pp. 642, 643.

—— *Georg Brandes's Last Birthday.* ASR, XV, 4 (April), pp. 215–219.

—— *Georg Brandes, 1842–1927.* Ernest Boyd, NR, L, 642 (March 23), pp. 143, 144.

MICHAELIS, KARIN. *Hemmeligheden.* Copenhagen 1926. Rev. by Julius Moritzen, SRL, April 30, p. 788.

Norwegian

HAMSUN, KNUT. *Mysteries.* N. Y., Knopf.

UNDSET, SIGRID. *The Cross.* Rev. by George N. Shuster, Commonweal, V, 19 (March 16), pp. 529, 530. Sigrid Undset's trilogy, "very probably, the noblest work of fiction ever to have been inspired by the Catholic art of life." Ruth Suckow, NYHTB, March 20, p. 2. Margery Latimer, NYW, April 3, p. 13M.

Swedish

DIXELIUS, HILDUR. *The Minister's Daughter.* (Prästdottern.) Rev. by Lawrence S. Morris, SRL, April 23, p. 753.

LAGERLÖF, SELMA. *Liliecrona's Home* (Liljecronas Hem). NR, L, 646 (April 20), p. 257. BTBS, March 26, p. 10. Commonweal, V, 21 (March 30), p. 586.

STRINDBERG, AUGUST. Erik Heden: *Strindberg: Leben und Dichtung.* Tr. into German by Julia Koppel. Munich. *Strindberg's Dramer av Martin Lamm.* Rev. by William A. Drake, NYHTB, April 3, p. 9.

HALLSTRÖM, PER. *Don Juan's Rubies.* Tr. by F. J. Fielden, GB, V, 27 (March), pp. 329–338.

Digitized by Google

List of Periodicals Used and Abbreviations *

American Mercury, New York, N. Y.
American Review of Reviews, New York, N. Y.
ASR.....American Scandinavian Review, New York, N. Y.
Atlantic Monthly, Boston, Mass.
Bookman, New York, N. Y.
Canadian Forum, Toronto, Canada.
Century, New York, N. Y.
Commonweal, New York, N. Y.
Dial, New York, N. Y.
Drama, Chicago, Ill.
Forum, New York, N. Y.
GR.....Germanic Review, New York, N. Y.
GB.....Golden Book Magazine, New York, N. Y.
Harpers, New York, N. Y.
Independent, Boston, Mass.
LD.....Literary Digest, New York, N. Y.
LA.....Living Age, Boston, Mass.
MLN.....Modern Language Notes, Baltimore, Maryland.
Nation, New York, N. Y.
NR.....New Republic, New York, N. Y.
Outlook, New York, N. Y.
Poetry, Chicago, Ill.
PMLA.....Publications of the Modern Language Association, Bryn Mawr, Pa.
SRL.....Saturday Review of Literature, New York, N. Y.
Scribner's, New York, N. Y.
Theatre Arts, New York, N. Y.
VQR.....Virginia Quarterly Review, University, Va.
World's Work, Garden City, N. Y.
Yale Review, New Haven, Connecticut.

List of Newspapers Used and Abbreviations

BTBS.....Boston Transcript Book Section, Boston, Mass. (Wednesdays and Saturdays).
CSM.....Christian Science Monitor, Boston, Mass. (Wednesdays).
NYEPLR....New York Evening Post Literary Review, New York, N. Y. (Saturdays).
NYHTB.....New York Herald and Tribune Books, New York, N. Y. (Sundays).
NYS.....New York Sun, New York, N. Y. (Saturdays).
NYTBR.....New York Times Book Review, New York, N. Y. (Sundays).
NYW.....New York World, New York, N. Y. (Sundays).
SSUR.....Springfield Sunday Union and Republican, Springfield, Mass.

H. G. WENDT
COLUMBIA UNIVERSITY

* *Note:* The following periodicals were not available in time for this bibliography and will therefore be indexed in the next instalment: *Journal of English and Germanic Philology* (April); *Studies in Philology* (April); *Philological Quarterly* (April).

Digitized by Google

BOOKS RECEIVED

Lokotsch, Karl, *Etymologisches Wörterbuch der europäischen Wörter orientalischen Ursprungs.* "Indogermanische Bibliothek." II. Reihe: Wörterbücher. 3. Band. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1927. 242 pp. M. 13, bound M. 15.

Feist, Sigmund, *Germanen und Kelten in der antiken Überlieferung.* Halle: Max Niemeyer Verlag, 1927. 75 pp. M. 4, bound M. 4.40.

Van der Meer, M. J., *Historische Grammatik der niederländischen Sprache.* Erster Band: Einleitung und Lautlehre. "Germanische Bibliothek." Erste Abteilung, erste Reihe, No. 16. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1927. 353 pp. M. 16, bound M. 18.

Williams, Charles Allyn, *Oriental Affinities of the Legend of the Hairy Anchorite.* Part II: Christian. Urbana: "University of Illinois Studies in Language and Literature." Vol. XI, No. 4, November 1926. Pp. 57–139. $1.

Loomis, Roger Sherman, *Celtic Myth and Arthurian Romance.* New York: Columbia University Press, 1927. 371 pp. $6.

Koischwitz, Dr. Otto, *Der Theaterherold im deutschen Schauspiel des Mittelalters und der Reformationszeit.* "Germanische Studien," Heft 46. Berlin: Emil Ebering, 1926. 102 pp.

Wald, Arthur, *The Aesthetic Theories of the German Storm and Stress Movement.* Chicago: The University of Chicago Libraries, 1924. 62 pp.

Franck, Hans, *Der Regenbogen*, siebenmal sieben Geschichten. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1927. 510 pp. Bound in boards M. 5, in cloth M. 8.

Seeberg, Dierck, *Oberstadt*, Roman. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1927. 201 pp. M. 3, bound M. 5.

Tesdorpf-Sickenberger, Therese, *Bücher des Glücks*, Gedichte. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1926. 158 pp. M. 3.90.

Tesdorpf, Paul Hermann, *Klaus Tyrsen*, Schauspiel. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1926. 42 pp. M. 1.80.

Tesdorpf, Paul Hermann, *Der Schleier der Maja*, Gedichte. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1925. 60 pp. M. 3.

Tesdorpf, Paul Hermann, *Schloß Strahlfels*, Schauspiel. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1926. 82 pp. M. 2.10.

Digitized by Google

THE GERMANIC REVIEW

VOL. II — OCTOBER 1927 — NO. 4

TO CAMILLO VON KLENZE:

It is with a feeling of deep respect, not unmixed with regret, that the present number of the GERMANIC REVIEW is dedicated to you on the occasion of your retirement from active academic duties. We congratulate you on the leisure of an emeritus, which we are convinced will insure further production in those research fields which you have already cultivated with distinction. But in common with all American Germanists we regret that with your removal to Germany, higher studies in German literature in this country lose the inspiration of your pen and voice.

To those who have followed the progress of the study of German literature in America in the last quarter-century, your work and personality have grown constantly in importance. It is not proper to attempt to draw the sum of the achievements of a scholar who may still look forward to many years of productive life. We cannot, however, forego a word of gratitude in recognition of the spirit which marks your contribution to our understanding of German literature in the nineteenth century, from your early studies in Lenau down to your latest work, recently reviewed in this journal. In two respects this spirit is unique: in its reverence for the soul of the *Dichtung* in its subtlest manifestations, and in the freedom of treatment which places, with sure hand, the work of German literature in a European perspective. This command of perspective, possible only to one who knows as you do the literatures of Germany's Romance neighbors, is an inspiration to your less gifted colleagues.

Digitized by Google

No wonder that your students have felt this inspiration in rich measure! How many men and women bear still in memory the skill and eloquence with which you made the literature of Germany march in step with the philosophical thought and economic and social life of nineteenth century Europe! Not a few bright young men found their way into Germanics as a life calling under the stimulus of the skilful syntheses of a master to whom literary history is not a field for dry-as-dust categorizing but a key to interpret the inner life of past generations. Your interpretations of German literary works in terms intelligible to non-professional circles have scattered seed widely for Germanic studies. The power of convincing synthesis, so rare among scholars, is in command of the artist alone, and it is as an artist among students of literary history that you have made lasting impress upon many younger men.

Several of the articles which appear below are from the pens of former students of yours, riper fruit from seed which you once sowed. Others touch fields of research in which you are especially interested. We offer them with the sincere wish that your writing and personality may long continue an inspiring force in Germanic studies.

THE EDITORS.

Digitized by Google

GRIMMELSHAUSENS *SIMPLICISSIMUS* EIN BEITRAG ZUR DEUTSCHEN WESENSKUNDE[1]

VON ERNST ROSE

DIE deutsche Literaturwissenschaft in Amerika hat zwei Aufgaben, eine mehr praktische und eine mehr ideale. Ihre mehr ideale Aufgabe ist, Amerika die Kenntnis der deutschen Kultur zu vermitteln, soweit diese sprachlichen und literarischen Ausdruck gefunden hat; sie hat dabei im besonderen klar herauszuarbeiten, inwiefern deutscher Kultureinfluß fördernd oder hemmend auf die amerikanische Entwicklung eingewirkt hat und noch einwirken kann.

Die mehr praktische Aufgabe der Literaturwissenschaft hierzulande ist die Ausbildung von Lehrern der deutschen Sprache und Literatur. Sie steht aber in Wirklichkeit im Zusammenhang mit der anderen, mehr idealen Aufgabe. Denn der durch diese Lehrer erteilte Unterricht hat nur dann seinen Sinn, wenn auch er als letztes Ziel die Verbreitung deutscher Kulturkunde und die Auseinandersetzung des amerikanischen Geistes mit dem deutschen Kulturgut im Auge hat.[2]

Beide Ziele der deutschen Literaturwissenschaft in Amerika fallen also in eins zusammen. Nur wird das eine Mal die Aufgabe unmittelbar ins Auge gefaßt, das andere Mal erst auf einem Umwege erstrebt.

Wenn es aber auf die Erkenntnis der deutschen Kultur in ihrer Besonderheit und Eigenart ankommt, dann richtet sich unser Augenmerk naturgemäß auf diejenigen Werke, in denen das deutsche Wesen mit seinen Vorzügen und Schattenseiten am klarsten zum Ausdruck gekommen ist. Zu diesen Leistungen

[1] Bei der Beschreibung des deutschen Wesens ging ich nicht willkürlich vor, sondern stützte mich auf das vorzügliche Werk von Richard Müller-Freienfels, *Psychologie des deutschen Menschen und seiner Kultur*, München 1922. Möglich ist eine wissenschaftlich gültige Beschreibung des Volkscharakters wie des individuellen Charakters natürlich nur vom Standpunkte der Strukturpsychologie aus.

[2] Diese Auseinandersetzung braucht nicht durchweg positive Ergebnisse zu haben. Es kommt nicht so sehr auf das Ziel als auf die Gründlichkeit dieser Auseinandersetzung an.

Digitized by Google

gehört nun auch Grimmelshausens *Simplicissimus*. Die folgenden Ausführungen versuchen, die eigentümlich deutsche Wesenheit dieses Werkes zum deutlichen Bewußtsein zu bringen und damit einen Beitrag zur deutschen Kulturkunde zu liefern.[3]

1. Der Erlebnisgrund des *Simplicissimus*

Deutsch ist am *Simplicissimus* schon, daß es seinem Verfasser wie dem des *Parzival* und dem des *Faust* um eine weltanschauliche Frage geht. Aber ebensowenig wie in diesen beiden anderen deutschen Weltgedichten ist es hier die letzte Absicht, zu erkennen,

„ was die Welt
Im Innersten zusammenhält."

Vielmehr soll die erworbene Weltansicht in den Dienst eines veränderten Handelns gestellt werden. Dieses Streben nach Welterkenntnis zum Zwecke einer Verbesserung des Handelns aber ist unmißverständlich deutsch; denn es ist der Willensanlage des deutschen Menschen bei unklaren Zielen entsprungen.[4]

Und auch hier im *Simplicissimus* ist die am Ende errungene Weltanschauung nur im Bewußtheitsgrade und in der Tiefe, nicht aber der Anlage nach von der am Beginn des Strebens verschieden. Bereits der Knabe Simplicius klagt: „ Ach Gott! wie ist das menschliche Leben so viel Mühe und Widerwärtigkeit! Kaum hat ein Unglück aufgehöret, so stecken wir schon in einem andern. Mich verwundert nicht, daß der heidnische Philosophus Timon zu Athen viel Galgen aufrichtete, daran sich die Menschen selber aufknüpfen und also ihrem elenden Leben durch eine kurze Grausamkeit ein Ende machen sollten."[5] Die

[3] Ermatingers Schrift *Weltdeutung in Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus*, Leipzig 1925, hat natürlich auch als Ausgangspunkt dieses Aufsatzes gedient.

[4] „ Für den deutschen Menschen, wie für den Abendländer überhaupt, ist charakteristisch eine starke Aktivität, die auf ein besonders starkes Willensleben zurückgeht." Müller-Freienfels, p. 62. Er ist jedoch „wenig rationalisiert, seine Subjektivität tritt stärker gegenüber den übersubjektiven Bindungen hervor," p. 65. „ Damit ist gesetzt die geringe Zweckbestimmtheit, die geringe gesellschaftliche Ausgeglichenheit, die Beeinflußbarkeit," p. 75.

[5] Die Anführungen nach: *Grimmelshausens Werke* in vier Teilen, herausgegeben . . . von Dr. Hans Heinrich Borcherdt, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin, o. J., Bongs Goldene Klassikerbibliothek. Die Begründung seines Simplicissimus-Textes liefert Borcherdt in *Die ersten Ausgaben von Grimmelshausens Simplicissimus* („ Einzelschriften zur Bücher- und Handschriftenkunde," herausgegeben von Georg Leidinger und Ernst Schulte-Strathaus), München, Horst Stobbe, 1921.

Digitized by Google

Welterkenntnis des reifen Mannes ist bloß eine Vertiefung der schon dem Knaben geläufigen Grundansicht; denn auch für sein Erkennen ist das Leben ein trüber Wahn, den nur das Licht des Glaubens zu erhellen vermag.

Um Grimmelshausens Platz in der Geistesgeschichte zu begreifen, muß man vor allen Dingen berücksichtigen, daß auch sein Weltbild inhaltlich noch von der Theologie her bestimmt ist. Ihm ist die Welt die wandelnde Hülle für die ewigen Wahrheiten des Christentums. Gott wird dabei durchaus noch als eine irrationale Kraft gefaßt, deren Walten das bloß natürliche Licht der Vernunft nicht restlos aufzuhellen vermag. Nur der Glauben dringt durch die Schale der Erscheinungen zu ihrem Kerne durch und sieht

„ in allem
Die ewige Zier."

Daß Grimmelshausen überhaupt einen Ausweg aus dem schroffen Dualismus Gott-Welt findet, das rückt ihn wieder vom Barock weg und in die Nähe des beginnenden Strebens, die Welt als Gottes Schöpfung zu rechtfertigen. In der Irrationalität ist Grimmelshausens Ausweg dem Jakob Böhmes verwandt, und beide darf man als Vorläufer Leibnizens betrachten, ohne ihnen Gewalt anzutun. Auch darin sind sie es, daß ihr Gott nichts Ruhendes ist, das man einmal ergreifen und dann besitzen kann. Jakob Böhme muß sich seinen Gott durch eine tägliche Aufhebung der Individuation jedesmal erst wieder herstellen, und auch Simplicius ist es um ein tägliches Bewußtmachen der christlichen Wahrheiten zu tun, um eine ständige Erneuerung des Lebens von innen heraus. Sogar im Tun ist also die Verbindung von Leben und Glauben bei ihm enger als bei den meisten von Grimmelshausens Zeitgenossen.

Dabei vollzieht sich die Entwicklung des simplicianischen Handelns in der gleichen Richtung wie die der simplicianischen Weltanschauung, nämlich hin zu größerer Bewußtheit. Nach dem Tode des alten Einsiedlers hat der Knabe Simplicius dessen Kutte angezogen und sich in die Betrachtung der Bibel versenkt. Aber der Sinn seines Tuns ist ihm nur halb bewußt, und erst ganz zuletzt tritt der Mann Simplicius aus reiflicher Überlegung

Digitized by Google

dasselbe Leben an. Denn sein Inseldasein ist nicht etwa erzwungen; sonst hätte Simplicius mit den Holländern in die Welt zurückkehren können. Er zieht sich wirklich ganz bewußt auf die Betrachtung der ewigen Wahrheiten zurück und hat damit das Ende seines Strebens erreicht.

Im Gegensatz also zur üblichen Tugendstarre des Literaturbarocks ist des Simplicii Tugend eine werdende. Wir werden an Goethes Spruch gemahnt, daß nur der sich Freiheit und Leben verdiene,

„ Der täglich sie erobern muß."

Und auch an den *Parzival*, dessen Held erst dann der König des Gralsreiches werden kann, als er sich den Glauben, den er erst einfach übernommen hatte, bewußt wieder erringt. So ist Grimmelshausens Tugendauffassung in ihrer Dynamik sicherlich deutsch.

Aber indem Grimmelshausen die fortgesetzte Seelenspannung des Barock in ein unablässiges inneres Werden aufgelöst hat, hat er auch ihren verborgenen Strebungen recht eigentlich erst zur Auswirkung verholfen und ein Literaturwerk geschaffen, das man dem Dresdener Zwinger und anderen Werken zeitgenössischer Baukunst an die Seite setzen kann. Denn erst da, wo an die Stelle des aus der romanischen Welt überkommenen Gleichgewichts das deutsche Werden gebracht ist, haben wir einen Barockstil, den man mit ganzem Gewissen als einheimisch deutsch bezeichnen kann.

2. Die Form des *Simplicissimus*

Auch seiner äußeren Form nach ist der *Simplicissimus* durchaus deutsch. Denn diese Form ist im höchsten Grade musikalisch. Nur soll man dabei fortgesetzt an die deutsche Harmonie-Musik und nicht an die Melodie-Musik der Italiener denken!

Die Komposition des Romanes ist ihrem Wesen nach kontrapunktisch. Zwei gegensätzliche Themen laufen nebeneinander her und kämpfen miteinander, bis das eine immer stärker wird und zuletzt siegt. Das eine Thema ist des Simplicius' äußerer Aufstieg zu Glanz und Reichtum, das andere seine innere Entwicklung bis zur Erlösung. Und äußerer Glanz bedeutet fast

Digitized by Google

stets inneren Tiefstand, äußerer Fall innere Umkehr. Als der „Beau Alman" als Günstling vornehmer Damen in Paris Schätze einsammelt, befindet er sich sittlich auf einer tiefen Stufe. Als Simplicius äußerlich die Armut auf sich nimmt, wird ihm innerlich die Erlösung zuteil.

Solche Dissonanzen sind aber von Anfang an da. Denn der glückselige Bauernjunge am Anfang des Buches ist „nur mit der Gestalt ein Mensch und mit dem Namen ein Christenkind, im übrigen aber nur eine Bestia!" Und wie auf die Spanne der äußeren Glückseligkeit alle Schrecken des Krieges folgen, womit freilich zugleich die innere Einkehr beginnt, so kommt auch sonst durch das ganze Buch hindurch Hochmut vor dem Fall, und die beiden Themen steigern sich zu immer größeren Dissonanzen, bis schließlich Simplicius ein offenbares Räuberleben führt und dadurch auf der Stufe der größten inneren Verwahrlosung angelangt ist. Aber nun setzt auch mit der Wallfahrt nach Einsiedlen der erste ernstliche Umschwung ein; das innere Thema drängt sich mehr und mehr in den Vordergrund, bis es am Ende allein herrschend wird und sich zu immer größerer Reinheit steigert. Die Begegnung mit dem „Baldanders," dem proteisch wechselnden Geist der Erscheinungen, erfolgt erst im sechsten Buch, und die ruhige Abkehr vom äußeren Leben gelingt Simplicius erst am Schluß seiner Lebensbahn. Denn als er sich am Ende des fünften Buches zum Einsiedlerdasein entschließt, da ist er innerlich noch nicht reif genug; heimlich hat er doch noch Verbindung mit der Welt, der er abgeschworen hat.

Freilich hat Borcherdt in der Einleitung zu seiner Ausgabe des *Simplicissimus* völlig richtig betont, daß die Schilderung der inneren Entwicklung des Helden vernachlässigt ist. Oft wenn wir eine Darstellung der inneren Kämpfe des Simplicius erwarten, heißt es kurz, daß er begonnen habe sich zu verbessern; worin diese Besserung bestanden hat, wird uns aber nicht gesagt. So in II, 6: „Damals fieng ich erst an, in mich selbst zu gehen und auf mein Bestes zu gedenken, und gleichwie ich Ursach genug hatte, Gott zu danken, daß er mir meinen Verstand gesund erhalten, also war ich auch bedürftig, denselben inbrünstig zu bitten, daß er mich ferner behüten, regieren, leiten und führen wollte." Eine solche summarische Andeutung läßt

Digitized by Google

sicherlich der Einbildungskraft noch viel zu tun übrig. Gewiß gibt es daneben auch ausführlichere Schilderungen von Simplicii innerem Werdegang; so muß man die Mummelsee-Episoden mit Ermatinger als eine symbolische Darstellung seiner Beschäftigung mit der Philosophie werten, wie denn das Ergebnis dieser Beschäftigung in V, 23 zum deutlichen Ausdruck gekommen ist. Aber im ganzen hinkt doch die Darstellung der inneren Entwicklung etwas. Wir stehen eben noch nicht in der Zeit des psychologischen Romans.

Stilistisch ganz ins Dynamische, Musikalische aufgelöst ist letztlich nur die Darstellung des äußeren Lebens des Helden. In ihr treffen wir nirgends plastische Kürze, anstatt ihrer aber eine fortgesetzt flutende Bewegtheit; man könnte als stilistisches Ziel auch dieses Werkes die Wagnersche „ unendliche Melodie " angeben. Wo wir eine bestimmte Beschreibung erwarten, ist eine wortreiche Umschreibung gegeben. Wie der Begriffsinhalt der deutschen Wörter überhaupt oft schwankend ist, so ist er hier durch Parallelausdrücke gern noch schwankender gemacht: ihre Häufung wird geradezu zum Stilprinzip. So beschreibt Simplicius in I, 19 den Aufzug, in dem er vor den Gouverneur von Hanau getreten ist: „ Ich muß dem Leser nur auch zuvor meinen damaligen visierlichen Aufzug erzählen, eh daß ich ihm sage, wie mirs weiter ging; dann meine Kleidung und Gebärden waren durchaus seltsam, verwunderlich und widerwärtig, so daß mich auch der Gouverneur abmalen lassen. Erstlich waren meine Haare in dritthalb Jahren weder auf griechisch, teutsch noch französisch abgeschnitten, gekampelt, noch gekräuselt oder gebüfft worden, sondern sie stunden in ihrer natürlichen Verwirrung, noch mit mehr als jährigem Staub anstatt des Haarplunders, Puders oder Pulvers (wie man das Narren- oder Närrinwerk nennet) durchstreut, so zierlich auf meinem Kopf, daß ich darunter herfürsahe mit meinem bleichgelben Angesicht wie eine Schleiereule, die knappen will oder sonst auf eine Maus spannet. Und weil ich allzeit barhäuptig zu gehen pflegte, meine Haare aber von Natur kraus waren, hatte es das Ansehen, als wann ich einen türkischen Bund aufgehabt hätte," usw. usw. Statt einer deutlichen, haltmachenden Beschreibung eine Beleuchtung des Gegenstandes von immer neuen

Digitized by Google

Seiten, eine Auflösung des ruhigen Seins in ein kaleidoskopisches Fließen. Mit anderen Worten eine musikalische und keine plastische Darstellungsweise.

Die Plastik im einzelnen ist dabei gewiß nicht ausgeschlossen. Vergleiche wie den in II, 1 „Ich lausterte wie eine Sau, die ins Wasser harnt" und selbst noch drastischere Bilder treffen wir im ganzen Buche an. Aber man kann nicht behaupten, daß diese treffende Ausdrucksweise Stilprinzip sei. Wie wenig Realistik im einzelnen sprühender Bewegtheit des Ganzen widerspricht, kann man z. B. auch an der Treppe des Schlosses Mirabell in Salzburg sehen, jener Meisterleistung deutscher Barockkunst. Auch Grimmelshausens Stil ist eben seinem Wesen nach barock.

Daß eine schwellende Gelehrsamkeit mit zu den Voraussetzungen dieser stilistischen Bewegtheit gehört, sei nur nebenbei angedeutet.

Trotzdem—man denke an Fischart—hätte das unendliche Fließen leicht ein Zerfließen werden können. Es bedurfte eines harmonisierenden Mittels, das all den Reichtum doch in eine große symphonische Wirkung zusammenband. Und dieses Mittel ist auch hier, wie später bei Jean Paul und bei Raabe, der Humor. Alle Gegensätzlichkeit erscheint letzten Endes doch nur als eine Abwandlung desselben Grundmotivs, sie berührt sich geheimnisvoll, und wir können hier abermals, wie schon bei Nicolaus von Kues, dem ersten eigentlich deutschen Philosophen, von einer „coincidentia oppositorum" reden. Da ist jener „Baldanders" im neunten Kapitel des sechsten Buches. Er ward erst „zu einem großen Eichbaum, bald darauf zu einer Sau, geschwind zu einer Bratwurst und unversehens zu einem großen Baurendreck (mit Gunst); er machte sich zu einem schönen Kleewasen und, eh ich mich versahe, zu einem Kühfladen, item zu einer schönen Blume oder Zweig, zu einem Maulbeerbaum und darauf in einem schönen seidenen Teppich . . . , bis er sich endlich wieder in menschliche Gestalten veränderte und dieselbe öfter verwechselte, als solche gedachter Hans Sachs von ihm beschrieben." Und inmitten dieses Wandels bleibt er doch der Baldanders, der ewig flutende Geist des Lebens. Es ist dieselbe Einheit im Gegensätzlichen, die später den Goetheschen

Digitized by Google

Erdgeist sich als „ Geburt und Grab, ein ewiges Meer " offenbaren läßt. Erhabenes und Lächerliches, Gewaltiges und Kleinliches, Schönes und Häßliches erscheinen auch diesem Deutschen als im Grunde das Gleiche, wie schon im *Waltharius Manu Fortis* die Helden nach all den grausamen Verstümmelungen, die sie einander zugefügt haben, Versöhnung trinken und schon im Nibelungenliede „ diu liebe leide z'aller jungeste gît."

Im Stil sowohl wie im Gehalt beweist sich also der *Simplicissimus* als eine der deutschesten Literaturschöpfungen, und wer deutsches Wesen in seiner Besonderheit zu erkennen strebt, der darf an diesem Werke nicht vorübergehen. Gewiß hat sich bei unseren Betrachtungen herausgestellt, daß auch diese Leistung zeitbedingt ist. Aber gerade in denjenigen Zügen, durch die das Buch des Grimmelshausen barocker Seelenanlage wie barockem Stilgefühl zum Ausdruck verhilft, finden wir Eigenschaften wieder, die durch die gesamte deutsche Geistesentwicklung hindurchgehen. Dieses Buch zeigt erneut, wie sehr deutscher Geist seit Urzeiten her sich gleich geblieben ist, wie schon im siebzehnten Jahrhundert bestand, was nachher im *Faust* seinen bisher größten und entsprechendsten Ausdruck gefunden hat, und so muß sich auch der mit dem *Simplicissimus* befassen, der der historischen Betrachtungsweise nicht traut und im Wechsel der Erscheinungen erst recht das Bleibende sucht.

New York University

Digitized by Google

ECONOMIC INFLUENCES ON THE LITERATURE OF THE NINETEENTH CENTURY

By JOHN WHYTE

ECONOMIC determinism, as expressed in the extreme terms of doctrinaire socialists, has been rejected by all competent literary critics. But the discussion that has arisen about this convenient formula has not been without its influence in the field of literary criticism. There are few students of literature today who are satisfied with the histories of literature of a generation ago. For in these histories, literature was considered too largely merely as a precipitate of literary ideas, of a literary tradition. And thus there arose in the minds of many people the conception of two distinct worlds, the world of reality and the world of literature. Fiction was to their minds the product of the world of imagination of writers, a world utterly distinct from the world of reality. A typical example of such an attitude is expressed in the answer which a well-known American economist gave recently to the question, "What do you read?" "I read history and biography," was the answer. "I do not read fiction, for I am in search of reality."

Among historians of German literature, two men may be mentioned who have departed from the traditional point of view of a generation ago—Kuno Francke and Friedrich Kummer. For Francke, literature is no longer merely the product of men writing under the auspices of a literary tradition or rebelling against such a literary tradition and inaugurating a new one. Literature is for him also the precipitate and expression of the society and culture of which these men are a part. Kummer in his *Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts nach Generationen* introduces his criticism of the successive generations with paragraphs on "*politische und wirtschaftliche Zustände*," and "*philosophische, naturwissenschaftliche und religiöse Einflüsse.*" Both of these historians, I believe, are under the direct or indirect influence of the great expounder of *Kulturgeschichte;* and

Digitized by Google

Lamprecht, it seems to me, could not have written history as he did without the impact of the ideas, first enunciated into a theory—the theory of economic determinism—by Marx and later rephrased more palatably by his disciple, Engels.

My preoccupation with the field of economics over a period of six years has impressed me with the great and often controlling power exerted by economic considerations in the lives of individuals and groups, and has thus led me to re-examine literary movements in the light of such considerations. It has seemed to me that one might go further at times than Kummer, e.g., who does not attempt, for the most part, to trace causal relationships between certain literary phenomena and economic phenomena. Let me say at the outset that I reject the theory of economic determinism as expressed in the terms: "*Das ökonomische Moment ist das einzig Bestimmende*," but that I did approach this re-examination of literary movements with the tentative belief that "*das ökonomische Moment*," or better, the economic conjuncture or specific economic phenomena may be among the important determinants of certain literary movements.

In my attempts to relate literary phenomena to economic backgrounds, I have chosen not "*das ökonomische Moment*" or a summation of economic phenomena, but *one* economic "moment," which is in itself however a composite or derivative of economic forces and movements, viz., the cost of living, or in other words, the material welfare of the workers. And I have considered the cost of living of the workers largely in two literary periods, the forties and the nineties of the last century, periods in literature in which writers were intensely interested in the problems of the workers and of industry. I endeavored to find out whether, economically alone, such an intensive interest was justified.

In the last fifteen years statisticians, particularly in England and America, have set up indices for the cost of living and for the real wages of workingmen in these two countries. This they have done in the following fashion: They have taken the index of prices and compared it with the index of nominal wages. The comparison yields the index for the cost of living, and the index

Digitized by Google

for *real* wages, i.e., the purchasing power of the nominal wages. And that is, of course, what we are interested in. For nominal wages, as such, are of slight value as a measuring rod of the welfare of the workers. They must always be related to prices. If wages rise less than prices, the purchasing power of wages is lowered, and vice versa.

Since, as I have already pointed out, the English and American figures for the cost of living are the most reliable, I began my investigation by relating these figures to the forties and the nineties in English and American literature. English writers of the forties occupied themselves intensively with themes related to industry. In the fifties and the sixties the interest in such themes lessened, although there were writers in these decades as well as in later ones who treated the problems of the workingman, of poverty, and of industry. Critics have attempted to explain this lessening of interest on various grounds. The most convenient explanation has seemed to be—the political reaction which set in in the fifties after the revolutionary year of 1848. A purely literary explanation has also been offered, viz., the exhaustion of the theme and a reaction from it. Some critics have added a third cause, the increased welfare of the workers, without however being able to adduce thoroughly convincing proof in its support. These critics tell of a period of tremendous expansion in British industry, of an unprecedented rise in national income and wealth, with a resultant improvement in the welfare of the working classes. This latter conclusion, however, was not thoroughly convincing for one cannot usually deduce an improvement in the welfare of the worker from a period of industrial expansion, since a period of rising prices and expansion is usually marked by a lag in the rise of wages.

But with the figures of the economic statisticians now available, we have definite and reliable information on the material welfare of the workers for this period. According to these figures, the real wages of English workers in the fifties were eighteen percent higher than in the forties, that is to say, the purchasing power of the wages of the workingmen had increased eighteen percent. In no other decade in England was there such an increase in real wages and thus in the material welfare of the

Digitized by Google

worker. Does not the supposition lie near at hand that such an improvement in the position of the workers contributed to the lessening of interest on the part of writers in the problems of poverty, of workers, and of industry. May not the writers of these periods, conscious as they must have been of the rapidly increasing welfare of the workers, have said to themselves: If the position of the workers keeps on improving at this rate, there will soon be little or no more poverty, and the industrialization of England is thus to be welcomed in spite of the machine and the resultant mechanization of work. For surely the most visionary socialist or Utopian could hardly have hoped for a greater increase in real wages than eighteen percent in ten years.

Let us turn for a moment to the period from 1890 to 1914 in America. In this period we find in America an increasing interest in the problems of industry and the workingman, although this interest is far less intensive than in Europe. (However, there were Upton Sinclair, Frank Norris and Stephen Crane.) The assumption lies near at hand that realism and naturalism, insofar as these movements had to do with industrial themes, never really flourished in America, because American workingmen were much better situated than their European brothers, in other words, that these expressions of realism and naturalism were never really economically justified in America. But for the time being, I am more interested in finding out whether the interest in industrial themes, which did exist in America in these years, has any economic justification, or whether, as has often been asserted, this interest was merely a literary reflection of the naturalistic movement of Europe. For that is the current opinion and the argument supporting it runs somewhat as follows: American workingmen in this period were really so well paid that an interest in the problems of the workingman could only be explained through foreign literary influence. There is one other explanation, which in our moments of moral complacency we like to advance, viz., that, though in this period American workingmen on the whole were fairly well off, our social conscience had become aroused, and American society had become conscious for the first time of the difficult struggle for existence of the working classes. For the opinion was fairly

Digitized by Google

general, that in this period of tremendous industrial expansion the general welfare, including naturally the welfare of the workers, had been greatly increased. It was admitted, of course, that this period of rapid industrial expansion brought certain evils in its train, but these evils, such as, for example, increasing specialization and mechanization of work, increased concentration of the workers in miserable tenements and in prison-like factories, were looked upon as largely transitory, and in the last analysis largely compensated for by higher wages and increased opportunities for the workers.

It was a great surprise for some economists and certainly for almost everyone else, when the definitive statistics for this period showed that the real wages of the workers in 1914 were lower by as much as ten percent than in 1897, and that in the twenty years from 1894 to 1914 the purchasing power of the workers had not increased, but even decreased slightly. Thus at the end of this period, the position of the workingman was roughly as follows: A decrease (though slight) in purchasing power, an increase in mechanization of work, and as a compensation probably only some improvement in working conditions, and general social improvements, such as better schools, hospitals and so forth.

And this is not all of the picture. For the years in question, statisticians have found that the national wealth and income had increased at the rate of three to four percent per year. During the same years the population had increased annually from one to two percent. There was thus an annual surplus. If this surplus had been divided evenly, the workingmen would have improved their position each year. Instead, they did not even hold their own, and as compared to other social or economic groups, they were relatively far worse off than they were at the beginning of the nineties.

There was thus an economic justification even in America, "*das Land der unbegrenzten Möglichkeiten*," for a literature dealing with industrial problems. One does not need to adduce an unmotivated social conscience. These years of increasing wealth for the country were not particularly pleasant years for the workingman. They were years of a rapid increase in prices,

Digitized by Google

which always means a struggle on the part of the workers to keep up with the increasing cost of living, a struggle that is attended by such evils as strikes and lockouts. There was thus convincing material to hand for the writers. Without such material, Zola and European Naturalism would have made little impression on America. That this movement did not hold the center of interest in America is, it seems to me, due to the fact that, in spite of all the industrial evils of the time, American workingmen and Americans as a whole were relatively prosperous. But that for a few years and with a few authors it became an important topic, that it seems to me is not without its economic justification.

What was the economic situation in Germany in the forties and in the nineties, both decades in which there was in Germany an intensive occupation with industrial problems? Our histories of German literature have so far paid scant attention to the poetry and novels that found their themes in industry in the forties.[1] We are accustomed to associate this period largely with the political writings of the period. Interesting as these political writings are, they are not a new contribution to German literature. The unique contribution of the forties to German letters is the choice of industrial themes for the first time in German literature. Thus we find the beginnings of a social lyric, in the poems of Hoffmann von Fallersleben, Freytag, Freiligrath, Heine, Anastasius Grün, and Karl Beck, and the beginnings of the social and industrial novel in the works of Ernst Wilkomm, Alexander von Ungern-Sternberg, and Robert Prutz. In the fifties, however, we find a sudden and almost complete reaction from these themes. The reasons for this shifting of interest have usually been atributed to the political reaction which set in in Germany after the revolution of 1848, and to a revolt from these themes on the part of the new literary generation. But what was the position of the workingmen in the fifties as compared with that of the forties? The statistics for these years in Germany are still very unsatisfactory, and so far I have not been able to find thoroughly reliable figures for the real wages of German workingmen of these two decades. May the same remarkable rise in real wages that took place in England be as-

[1] Cf., however, Sol. Liptzin, *The Social Lyric*, now on the press.

Digitized by Google

sumed for Germany? We cannot as yet know definitely. But the assumption that German workingmen improved their position in the fifties seems reasonable. In the first place, the major economic movements in the three great industrial countries of the world, England, Germany and America, run fairly parallel. For a century we find in these three countries the peak of the economic conjuncture and the economic crises in about the same years. Industrial expansion has taken place at about the same time. It would be therefore remarkable, if in England in the fifties an increase in real wages of as much as eighteen per-cent had taken place at the same time, and there were no increase, or a loss in Germany. But without accepting this conclusion by analogy, I wish to point out some of the economic indices of the period, which point to an improved position of the German workingman.

The industrialization of England was a very rapid one, and the fifties in England were a period of an unprecedented expansion. But compared with the industrialization of Germany, the industrialization of England was a gradual one. For in England the industrialization took place in the twenties, thirties, forties and fifties, a period of forty years, whereas in Germany it took place in the forties and fifties, twenty years. And the year 1850 definitely marks a new epoch in German economic history. For in spite of the gradual introduction of machines, Germany was before 1850 primarily an agrarian country. Commerce was under the constellation of craftsmen and small business units. In the fifties, however, we find the transition of Germany to an industrial state, to business on a large scale, to corporations and to so-called modern capitalism. The difference in the economic structure of Germany in the forties and the fifties is enormous, as may be seen from an examination of statistics of these two decades.

In Bavaria for example, in the years 1837–1848, eleven years, six corporations with a total capital of four million marks were founded. In the succeeding decade forty-four were founded with a total capital of 145 million marks, thirty-six times as much. The years 1853 to 1858 were years of uninterrupted business prosperity—a marked contrast to the economic depression and

Digitized by Google

the political difficulties of the years immediately preceding and of most of the years in the forties. Everywhere in Germany one finds similar figures for railways, mines and banks. And hand in hand with this tremendous expansion, this speculative development on a large scale, went a further modernization of agriculture. The last vestiges of serfdom were abolished in 1850 and this, with improved methods of farming, resulted in a more intensive cultivation and greater production. Mercantilism succumbed in large part to the principles of *laissez faire*, and the activities of the *Zollverein* were widened in their application.

In other words with the fifties, Germany definitely departs from its medieval economic structure, with its serfdom, its small scale production, its internal customs barriers, and enters the modern era of so-called free competition, of individual freedom of commerce, of our modern system of credit and banking, in a word, of modern capitalism. The transition gave a new impetus to German commerce and industry, and in spite of incomplete statistics for the position of the workingman in this period, I believe that the assumption is justified, that in the fifties the general prosperity of Germany increased tremendously and that the workingmen participated in this increase. If that assumption be true, it would seem that the cessation of interest in the problems of industry as related to the workers may be adduced in part at least to the improved economic position of the German worker.

We come now to the nineties and the first decade of the twentieth century in Germany. Already at the close of the eighties we find the beginnings of a new realism and naturalism in Germany, which in the beginnings of the nineties dominated German literature, and which later, in spite of the attacks of romanticism, continued to maintain a fairly strong position. The whole period, that is, from 1890 to 1914, is characterized by a marvelous rise in German industry—by the growth of *Kartells*, by the development of Germany to an economic and political world power, by a great increase in German national income and wealth. What was the position of the German workers in this period? Was German naturalism, in so far as it

Digitized by Google

used industrial themes, merely an exotic plant, imported from France, Russia, and Scandinavia, or did it have a justification in the economic status of the German workingmen—the German proletariat. There are many who subscribe to the former view, and who assert that the movement, imported from foreign lands, was sustained largely by the propaganda of workers and socialists. Certainly the movement *was* imported and just as certain it is that the propaganda of socialists and workingmen was of great influence in carrying it to literary and popular success. But there was in Germany in this period convincing material for the movement there—material that, in my opinion, helped carry it to temporary victory, and that after the decay of naturalism as a literary movement continued to provide German writers with inspiration and themes down to the end of the period.

Just as in England and in America, these years were years of steadily rising prices, years therefore of a continual struggle of the workingmen with the inexorable problems of living costs, a continual struggle for higher wages on their part in order that they might keep pace with the rising prices. Nominal wages were increased considerably, but it is very doubtful from the available figures for real wages, whether German workingmen maintained their purchasing power. In certain industries, and in certain parts of Germany perhaps, but certainly not everywhere, and particularly not in Berlin and in the North. When one takes into account the increasing specialization of work, and the increased crowding of the workers in miserable tenements, it would appear that their status had certainly not been improved. Moreover, there appears to be no doubt that the national wealth and income of Germany as a whole increased greatly during this period, and that other classes shared in this increase.

The first few years of the nineties, which are particularly characteristic for the naturalistic movement, were years of a severe business depression which brought mass unemployment, riots and untold suffering with it. England and America suffered from the same depression, but according to the authority of business cycle experts, the depression in Germany was far more severe than in England or America. Wesley Mitchell, in his

Digitized by Google

authoritative work on the *Business Cycle*, gives the following description of the German economic situation of these years:

1890 Crisis in autumn
1891 Bad harvest
1892 Depression deeper
1893 Deep depression
1894 Improvement towards close.

The depression in Germany lasted over four years. The suffering of the working classes in such a period almost beggars description. Of all evils attendant upon modern industrialism, the periodic recurrence of crises and depressions is the most depressing and hopeless.

Are these economic phenomena merely coincident with the literary movement of the time? Is there no causal relation between them? I admit that I cannot prove the existence of such a relationship, but I can't but believe, approaching the matter negatively, for the moment, that there would have been such an intensive occupation with the problems of industry, of poverty, of the workingman, if the economic situation in this period had been more favorable. And I venture the statement that the rather remarkable reception of the movement in Germany on the part of the reading and theatregoing public is not understandable apart from the economic tragedy of the period.

In drawing up the balance sheet of this whole period in Germany, one must not overlook what was done there on the part of the government and socially minded employers for employes or the workers in the way of insurance and laws for the laboring class, model houses and so forth, all achievements which appear on the asset side. But I do not believe that these assets balance the liabilities of the period.

In conclusion, I should like to add a few words on the post-war literature in America and Germany. There are many writers in America today who are dealing with social problems. In fact most of the better known might all be called socially minded. But they do not take their themes from the lives of the workers, but rather from the *bourgeoisie*, from the merchant class, the professional class. One of their favorite themes is the

Digitized by Google

mechanization or standardization of life in these groups. Why do they not choose the lives of the workingman, obviously the most mechanized of all lives? Well, perhaps because it is no longer the literary fashion, or perhaps because they believe that this side of life has been adequately represented before. That may be the explanation. But I should like to submit one other explanation as deserving of consideration—the economic one—the situation of the American workingman since the war.

The material position of the American workingman today is truly remarkable. The purchasing power of American workingmen has increased about thirty percent since 1914. Working-hours too have been largely decreased from sixty or fifty-four hour weeks to weeks of fifty-four, forty-eight, forty-five, and even forty hours. There is still poverty, to be sure, but most of us visualize the American workman of today, at least the *skilled* workman, as certainly *not* poor, and usually as the possessor of a Ford car. Higher wages and shorter working hours surely are a compensation for increased mechanization of work. It seems to me therefore not at all remarkable that younger American writers have extended the problems incident to modern industrialism beyond the workingman and place their emphasis on the mechanization, the levelling and standardization of other phases of American life. Their theme is not an industrialism or capitalism which reduces the workingman to poverty or holds him in poverty—as Marx falsely assumed. They are rather concerned with a phenomenon, call it industrialism, capitalism, or modern social order, or what you will, which holds us all in its grip and which subjects and threatens to destroy the individual. German writers today are treating this same theme both in the drama and the lyric, but they continue to choose, in large part at least, their illustrative material from the lives of the working classes. This difference in treatment of the same problem seems to me to be predicated in part on the difference between economic conditions in America and Germany.

College of the City of New York

Digitized by Google

THE LYRIC OF NASCENT MODERN REALISM

GEORG HERWEGH AND KARL BECK

BY SOLOMON LIPTZIN

THE preoccupation of the German lyric with the problems of every-day and especially with the problems of industry and the new society dates back to the fifth decade of the nineteenth century. This decade is known in German literature as the time of efflorescence of the political lyric, and undoubtedly the political note was most prominent in the lyric of the years preceding the March Revolution. However, this poetry can mean but little to us to-day. Its flaming appeals in behalf of an uncensored press, a people's parliament, a liberal constitution, and a united Germany are now felt to be out of date. Even its most radical demands—the abolition of the monarchy and the submersion of the individual states in a universal democracy —cannot move our generation that has lost faith in political panaceas as much as they stirred readers in the late Metternich era.

The time has come for a revaluation of the political poetry of the forties. We must recognize that its message is antiquated and that its problems are no longer acute. We must salvage that small portion that is aesthetically valuable and relegate the rest to the realm of history.

It is then that the industrial and social lyric or, as it may best be called, the lyric of nascent modern realism will come to the fore as the most original contribution of this decade. Its profound sympathy with the lowly and the helpless, its plea for the obliteration of class distinctions, its protest against the mechanization of life still stir the deepest chords within us. The lyrist of the forties first discovered the factory and the slums and developed the themes of industry that still fill the verses of contemporary poets. No longer did he content himself, as did Brentano and Eichendorff, with vague hints of the existence of people that were good and poor. No longer did he represent

Digitized by Google

the miner as the happy lord of the world as did Novalis in one of his most famous lyrics. The spinning girl was no longer depicted at her wheel singing of lovers gone in autumn or of lovers to come with the new May. Rather was she shown feverishly at work in the late hours of a cold December night, her cheeks pale, her young body bowed, her tender limbs distorted. The beggar ceased to be a jolly figure with lyre and poodle. Poets of the forties, such as Heinrich Heine, Ferdinand Freiligrath, Georg Herwegh, Alfred Meißner, and Karl Beck, fathomed the tragic depths of a human soul that was dependent upon alms for its daily bread. In their lyrics this earliest and apparently simplest figure of the lower class underwent a complete transformation. The traditional musical instrument disappeared. A curse was more likely to escape from a beggar's starved lips than was a song. The faithful dog was rarely present or, if present, served as excellent food for a hungry stomach.

The beggar was not, however, the most pathetic figure of the new social lyric. A whole array of new characters, from the unemployed weaver to the overworked seamstress, from the pious pauper to the fierce criminal, made their appearance. The German poet was face to face with those problems of industry that to-day still trouble us. What was his reaction? How did he grapple with the new landscape of factories, with the new menace of the slums, with the intenser antagonism between rich and poor? Could he sing of the changed society with all its squalor and brutality, its glorious hopes and millennial dreams as sweetly or as vigorously as he had sung of love and nature, of God and war? Could he make the grimy face of the machinist and the tear-stained cheeks of the factory-girl poetically as attractive as the majestic countenance of the prince or the alluring glance of the heroine born to be admired?

Among the first German poets to espouse the cause of the inarticulate fourth estate, mention must be made of Georg Herwegh and Karl Beck. The latter, who lived from 1817 to 1879, is hardly known to-day. Yet for a time he was looked upon as a star of first magnitude. In 1839 Gutzkow placed upon his head the laurels of Byron. Arnold Ruge praised him unstintingly. Varnhagen von Ense admired him. A host of

Digitized by Google

rhymesters imitated him. Alexander von Humboldt received him at Berlin. Ferdinand Freiligrath and Georg Herwegh were impressed by the power of his imagination and the vigor of his language. Friedrich Engels wrote of him as the resurrected Schiller and recommended him to his friends as the future Goethe. The literary public was intoxicated by his glowing rhetoric, his passionate imagery, his consuming love of freedom, and did not at first censure his confused thoughts and exaggerated emotions.

Beck mocked at the poets that "yearned like sweet little birds to fall asleep in the safe harbor of a maiden's bosom." He wished to go out into the horrible battlefields where nations bled, tears "flared," and human hearts broke. He called for a new Samson to burst the chains of the Philistines, for a new David to fell the Goliath of prejudice, for a new Bible, and a new Bill of Rights. In his collected poems, which went through four editions from 1844 to 1846, there was, in spite of this vague rhetoric, no protest as yet against specific laws or definite social or political ills. In his poem "Auferstehung" he even pleaded with the king to solve the social question by taxing the usurers and donating adequate funds to buy black bread for all the deserving poor. His rhapsodies of freedom and equality were felt to be so little dangerous to the established order that, when the censor in 1844 confiscated the first edition, the King of Prussia immediately ordered it to be released. As long as Beck confined himself to the lamentations of *Weltschmerz* or to the adoration of abstract social virtues, he could not be said to belong to the front rank of social poets, in spite of the spell exercised for a time by his verses.

When in 1846, however, he published his *Lieder vom armen Mann*, a book that quickly went through three editions, he produced a remarkable work which far surpassed its predecessors in depth of feeling and in clearness of vision. Self-pity led him to pity others. His own pain, the subject of so much exaggeration in his earlier *Weltschmerz* period, sank into insignificance when compared with the bitter pain of the hungry, mistreated millions. He saw human beings divided into two hostile classes, masters and slaves, oppressors and oppressed, rich and poor, and through the mouths of the parias he hurled fierce accusations against society.

Digitized by Google

"Ihr Seligen könnt euch pflegen und mästen,
Wir spähen für euch nach Kohlen und Ästen,
Wir frieren und hacken vor euern Palästen,
Doch euch ist wohl und warm.
Ihr habet Orden und Ämter und Pfründen,
Wir leben um euer Lob zu verkünden,
Wir schmeicheln euern Launen und Sünden,
Denn—warum sind wir arm?"

Though Beck was at his best when thundering against social injustice in savage tones such as here indicated, he was nevertheless also capable of touching softer chords. There was often deep tragic pathos in his descriptions of scenes in proletarian homes. In one such scene that takes place in a Silesian hut, the hungry wife of a weaver lusts for potatoes and a glass of wine, but her husband reminds her that they are not living in paradise and that the last crumbs have just disappeared from their table. However, the resourceful woman, remembering that her sister upon marrying concealed two loaves of bread as a charm that wards off hunger, rushes forth and obtains this precious stale food. Then, as the family sits about the table enjoying the frugal meal, the husband speaks of days gone by when a simple weaver of Augsburg, named Fugger, invited an emperor to dinner.

In a poetic preface addressed to the house of Rothschild, the Fuggers of the nineteenth century, Beck called the banker the King of Kings whose signature determined the fate of innumerable beings. In vain did the youth of Europe cry out for justice, freedom, and light. The Lord of Gold held nations in his grip by means of his stocks and bonds. The charity of the millionaire should not deceive anyone, for he was but paying back in drops what he had taken from the workers in buckets. A day would come when his kingdom and that of his petty pupils would collapse. The glory of his economic empire was the glory of the setting sun.

Beck had no remedy for existing evils, unless the plea for charity be deemed a remedy. He could only weakly implore God to remove misery from the firesides of his brothers. He held up Fugger as a model of philanthropy, as a rich

Digitized by Google

craftsman who did not forget his more unfortunate countrymen. He preached no doctrine of reform or revolution. He sought but the amelioration of distress. He flashed before the consciences of readers glaring pictures of social injustice. He was a master of pathos, an orator in verse, a musician with organ-tones at his command, a painter who used gorgeous barbaric colors. He apostrophized the potato as though it were the youngest and most tender divinity born of the loins of Zeus. He wrote a dirge on the failure of the annual crop to the melody of Hauff's "Morgenrot! Morgenrot!" He was the first German lyrist to portray the slums of our modern towns. We see wild beings in decaying huts; deserted, barefooted, uncombed children, huddled together as a protection against cold and loneliness; the organ grinder who with his monotonous song is the hero of this little world; the emaciated factory slaves who file out of the stalls of their masters like a long, long train of corpses. In workers' quarters the nights are spent in gloom and the days in restless toil. The maiden who sews until her eyes are blear and her fingers numb must wrestle with the temptation held out by those who offer gold ducats for her love. The proletarian woman must nurse the babe of the money-changer and lull it to sleep with pleasant songs, while her own child withers and dies for want of care. Fathers are teaching their offspring to beg and mothers are selling their daughters to the lustful rich. However, when drums beat and soldiers parade, all windows are thrown wide open and old and young gape in wonder. If only these brave troops that the populace admired so much would bring bread instead of powder and bullets! If only these splendid heroes thought less of protecting the silks of the rich and more of providing shirts to cover the nakedness of the poor! But a bloody day might come, even though none desired it, when the people themselves would take up arms, when the desperate mob would sally forth with glistening bayonets, and beat its own rebellious music on a deafening drum.

While Beck's violent lyrics that moved his generation have rarely been reprinted, his plaintive idyl of two humble souls and their humble love has retained its popularity until our own day. The hero and the heroine are indicated by the title

Digitized by Google

"Knecht und Magd" as belonging to a calling whose prosaic problems had hardly ever been touched upon by lyrists in preceding decades. The orphaned boy, who envied the idle dog his sheltered kennel and the cat her warm fur, donned a servant's livery in order to escape want. It was part of his duty "to smile amid sorrow, to feed the mastiff, to saddle the horse, and at night to provide a flower of sin for the breast of his master." This humble being, who could call naught his own, dreamed of marrying the lady of his heart's delight. She had not, it is true, hands like satin. How should she, scrubbing the floors all day? Nor did perfumed oil exude from her flowing locks that were often immersed in smoke. She sent him no pictures and no letters with golden borders. Nor did he present her with a ring or a love poem. They aged quickly, biding their hearts in patience, waiting for a time when they could earn enough to wed. Then after decades had passed and the priest could marry them, she bought a spinning wheel and he a hut wherein to dwell. But joy in its intensest forms could no longer beam upon them. They had lived apart in all the years of youth when their hearts were bursting with passion. Now they merely stared into the crackling fire and were glad that they could call a home their own and know hours of calm away from duty.

Other writers, such as Moritz Hartmann, Hermann Püttmann, and Ludwig Köhler, attempted in the forties to introduce the figure of the servant girl into lyric poetry, but with little success, since their theme: the love of the maid for her rich master or the son of her master, was not in itself new but merely a rewording of the oft exploited situation in which a girl, fair but poor, loved a hero of a superior social class. The heroine of Hartmann's poem "Die Magd" has learned the lesson of renunciation which her social status imposed on her. She is content to polish the shoes of madame's son, to brush his clothes, to prepare the linen for his bridal couch, and only in her quiet chamber to glow with love for him. In the lyric of the forties, the servant girl seems doomed to a pale, bloodless existence. Neither Hartmann's nor Beck's heroines yield to the call for love within them. Those maids, however, who defy social convention and succumb to the hot lure of life end in death and dis-

Digitized by Google

grace. Only a change in the social order can remove the tragedy that seems to inhere in the position of a domestic servant.

Over Beck's lyrics there broods a vague hope of better days to come, a vague fear of impending social strife. In one of his poems, entitled "Lore-Ley," he represented gold as the dangerous siren that lured men of all walks of life to crime and destruction. By generalizing upon the evil effects of gold—a favorite topic of conversation then as ever since—Beck was sure to meet with general approval. Since no specific evils were attacked, no one had reason to feel injured. The poet of *Weltschmerz* showed himself as little capable of curing the ills of society as of curing the ills within his own breast. It was therefore well nigh inevitable that, as soon as his early enthusiasm for intangible ideals such as justice and equality died down, a pessimistic resignation should take possession of his soul. The failure of the uprising of 1848 stifled his last hopes for a social and political regeneration. As a much embittered man he made his peace with the Austrian government and renounced his radical activities. He who at twenty had been mentioned in one breath with Byron, Goethe, and Schiller was thoroughly forgotten before he had passed his thirties. Though he lived on until 1879, struggling against economic need up to his dying day, he produced few additional lyrics of any value.

His importance for German literature was that of a pioneer of the social lyric. Seeking an escape from individual pain, this poet of *Weltschmerz* discovered the pain that gnawed at the roots of society, and in impassioned verses appealed to his contemporaries for pity with the suffering human creature. Pity alone would halt social injustice and moral decay. Pity would bring cheer to the poor and the criminal. Pity would convert the rich oppressor into a social savior. Beck was at his best as a lyrist of pity and it was this note that reverberated strongly in the literature of the forties.

Social pity was bound to increase with the greater intensity of the social struggle. The industrial changes left countless human wrecks in their wake. Competition with the machine brought disaster even to the most skillful artisans. Often indeed the unscrupulous idler who could take advantage of a

Digitized by Google

temporary change in supply and demand rose to the dignified position of a manufacturer, while his God-fearing and diligent neighbor toiled at ever decreasing wages. Moreover, when crops failed and the price of bread rose, then tragedy entered the homes of workers who were utterly irresponsible for their distress.

The laments and pleas for help on the part of these innocent sufferers roused a response in the hearts of all sensitive people. Thus, Bettina von Arnim planned in 1844 to issue a tract dealing with the wretched conditions among the poor, but had to abandon this undertaking when she realized that her non-political motives might be misinterpreted by the authorities. Her demands for social justice, included in the book she dedicated in 1843 to King Frederick William IV of Prussia and entitled *Dies Buch gehört dem König*, had already brought down upon her head the wrath of a Prussian minister, who charged her with stirring up discontent and rebellion. She, however, disliked all revolutionary movements and preferred to place her faith in spiritual rather than in physical weapons She appealed to Frederick William IV to cease building cathedrals and to begin erecting huts for the homeless In her eyes the aristocrat and the pauper were alike children of God. The nobility of a person was manifested not by his choice of parents but by his humane deeds. "Noble blood is scattered throughout the world and much of it circulates in obscure veins, yet only that is recognized which is catalogued. I, however, tell you that I regard all men as ignoble who fail to recognize their kind in rags."

In bitter words Bettina attacked those rulers and statesmen who despised the proletariat and who yet did not fail to call upon it in hours of need. "When a foe is to be faced, then you ferret out these creatures in their nooks, then the state gives them uniforms and has them march in step. When the lord of the land wants to advance to battle, then they are good enough for you as fodder for hostile cannon. But if any come back and cry out for food, then you regard them as dregs of society and force them back into their old mire. You even forget where they have disappeared to. As far as you are concerned, they may have been swallowed up by the earth, and if they grumble you will show them that you are lord."

Digitized by Google

In a series of short sketches in this same book Bettina presented vivid scenes of proletarian homes that she herself visited. The human misery that she discovered in the slums of Berlin beggared all description. She saw old men who wove snow white linen for others, but who themselves had not a single shirt to cover their nakedness. She saw mothers spinning from dawn to sunset without earning sufficient money to feed and clothe their hungry, shivering children. In the capital of Prussia there were revealed to her the rapacity of the state that demanded taxes of the poorest citizens and the cruelty of landlords who deprived their unfortunate tenants of shelter when rent was unpaid. In one district she discovered two thousand five hundred people quartered in four hundred rooms. A rope divided these rooms into four parts. In each corner a family dwelt, and where the ropes crossed, a bed was prepared for one who was even more needy and who was supported by these poor. Real charity could be found among these neglected members of society who gave of their bread of poverty and not among the well-known philanthropists who bequeathed their surplus wealth to churches and cathedrals. Let not the upper middle class vie with the nobility in building luxurious temples and grottoes and dancing fountains. Let them rather build dwellings for the homeless. Let the rich man convert his English garden into plots for potatoes and bread, and he would be acknowledged with greater right as the true nobleman.

The increasing economic distress in the years 1843 and 1844 resulted in the organization of societies for the amelioration of conditions among the pauperized workers. Berlin saw the first of these societies in the fall of the latter year and soon other cities followed suit. At first the government looked favorably upon these "Vereine für das Wohl der arbeitenden Klassen," in which men of all social ranks were to take part. The King of Prussia even promised to donate part of his private funds for this purpose. Radical leaders, however, soon began to dominate these newly formed organizations, and the discussion of current social wrongs threatened to obscure the purely charitable aim. The Prussian authorities, fearing the rise of a German Chartist movement, thereupon withdrew their support and did all in

Digitized by Google

their power to obstruct those activities for which they themselves were originally partly responsible. Nevertheless, the atmosphere of social discussion, which these and similar societies helped in arousing, continued to spread with alarming rapidity.

Workers' clubs began to spring up. At meetings social lyrics were sometimes recited or sung. Of one such meeting Adolf Schults, a poet of the Wuppertal, has left a report. There poems of Wolfgang Müller and Hermann Püttmann, whose subject matter was taken from proletarian life, produced a profound impression upon the listeners.

Just as in England and in France, so also in Germany lyrics contrasting the privations of the industrious poor with the luxuries of the undeserving rich found favor with the mass of readers. Chartist lyrics and selections from Ebenezer Elliott's *Corn Law Rhymes* circulated in German versions. Thomas Hood's "Song of the Shirt" with its heart-rending outcry "Oh, God! that bread should be so dear, and flesh and blood so cheap!" was translated by Freiligrath soon after its appearance in 1843 and became no less popular in German than in the English original.

Béranger's influence, which had been strongly felt in the thirties, continued unabated. After the translations by Chamisso, Franz von Gaudy, and Philipp Nathusius there followed in the forties those by Ludwig Seeger. The anonymous author of *Brüderschaftslieder eines Rheinischen Poeten* (1846), who is perhaps Wolfgang Müller of Königswinter, acknowledged that he owed his inspiration to the troubadour of the huts. Georg Herwegh paid an eloquent tribute to the French poet whom he called "the nightingale with eagle's claws" and to whom he dedicated one of his best lyrics.

In an essay on the relation of literature to the masses, Herwegh called upon the Germans to follow the example of Béranger. Let them not neglect the poetry of the huts, for the people who dwelt therein were no less interesting than the lazy inhabitants of the palaces. Let the poets realize that the uncultured person experienced joy and pain, comedy and tragedy in no smaller degree than the highly cultured individual. Why prate of educating the masses? Were not the leading literary figures selecting their characters from the upper social strata and refusing to

Digitized by Google

descend to the slums? Yet only among humble beings were hidden stores of beauty and unrevealed treasures of poetry still awaiting the sympathetic glance of the lyrist.

In two poems of 1842 Herwegh undertook to portray the fate of two human creatures for whom, when alive, no poet chanted psalms and for whom, when dead, no priest read masses. One of these, entitled "Der arme Jakob," was an elegy on the death of a beggar, a plea for pity in behalf of a superfluous member of society. Poverty made an outcast of this man. What could a fatherland mean to him? The penny thrown at his feet from glittering carriages was all the bounty he ever obtained from his country. The people who preached to him of the joys of heaven were the very ones who preferred the joys of earth. He was left to console himself with a promissory note payable on some star after death. "Sleep well in your sarcophagus in which they have buried you without a shroud. Even the prince will have no clean shirt on Judgment Day."

The dead beggar had his counterpart in the living heroine of Herwegh's second social poem "Die kranke Liese." With bitter irony the poet depicted the wife of a poor weaver walking on Christmas eve through the streets of Paris on her way to a hospital. At home neither bed nor cradle was prepared to receive the fruit of her womb. The rich carousers were celebrating the birth of Christ, the God of the poor, but no tear of pity trickled down their harsh cheeks or into their wine-filled goblets. The suffering mother dragged herself with her last strength to the monument erected in honor of the heroes of the Revolution of 1830 and there gave birth to a child.

It seemed to Herwegh that the social indictment embodied in this poem was bound to make a stir among the literary public, even though this public was gradually growing indifferent to his political verse. He sent a copy of the poem to his fiancée and she voiced her approval of it in enthusiastic language. In a letter of February 8, 1843, she wrote: "You will see that 'Die kranke Liese' and 'Der arme Jakob' will find their way to the huts of the poor and if these people are won over, then we may expect the best results. Only from the masses is an Easter to be expected; that it will come and that we shall help to celebrate it, is now perfectly clear to me."

Digitized by Google

Herwegh's social poems were written soon after his unfortunate audience with the Prussian king. The poet, who in 1842 had reached the height of his fame and who during his journey through Germany in that year had been fêted by liberals everywhere, was invited during his stay at Berlin to a private audience with Frederick William IV, a distinction which was not accorded to any other poet of the opposition. A comparison of this meeting with a similar one depicted by Schiller immediately suggested itself to Germans. In the tragedy *Don Carlos* Schiller had described a stirring audience between King Philip II of Spain and the eloquent idealist Marquis Posa, in which the latter had made a memorable plea for political freedom and universal tolerance. It was expected of Herwegh that in his conversation with the Prussian monarch he assume the rôle of a nineteenth century Marquis Posa. Little is known of the meeting, which took place at the royal palace on November 19th. The king is said to have complimented Herwegh on his lyrics and to have mentioned that he thought highly of an opponent who based his opposition on principles. The embarrassed poet was dismissed before he could say anything of importance or present any controversial matter. The ridiculous outcome of this audience and the censorship of a magazine in which Herwegh had intended to voice his political sentiments induced him to write a letter to the king outlining his views in an extremely bold manner. As a result he was immediately expelled from Prussia and the newspaper that had made his letter public was suppressed.

This disastrous experience convinced Herwegh of the absurdity of expecting vital reforms from above. No ruler would give up his inherited powers. Political and social changes, if they were to come at all, would have to come from the rabble itself. Among the German workers in Switzerland plans for a revolutionary movement were being forged. The tailor Wilhelm Weitling was actively organizing secret societies aiming at the overthrow of the social order. Herwegh, who believed, as the opening of one of his poems proclaimed, that "only out of huts could salvation come for the world," naturally took a keen interest in the radical agitation of the German *émigrés*. One of his epigrams written at this time was an answer to those who mocked the communists because of their small number:

Digitized by Google

"Spottet des Völkleins nicht! es hat ja den römischen Adler
Eine geringere Zahl solcher Apostel gestürzt."

Although there is no indication that Herwegh ever became a member of any of Weitling's groups, nevertheless his sympathy with the communist leaders laid him open to suspicion. In 1843 an official investigation into the activities of the secret organizations in Switzerland linked his name with that of the communists of Geneva. He thereupon found it necessary to issue a public declaration of his exact attitude towards the new social doctrines. He conceded that he regarded socialism as a more rational solution of society's ills than conservatism, liberalism, or radicalism; for he believed that the regeneration of the masses would have to come from their own midst and by their own efforts. He considered it no disgrace to associate with the uncorrupted plebeians and was not too proud to learn from them. Nevertheless, he did not wish to be regarded as an adherent of communism, since he was opposed to all conspiracies and did not feel that the sacred cause of the people should be compromised by untimely revolts.

In the same year 1843, Herwegh, who had moved to Paris, successfully resisted the suggestion of his radical friends Arnold Ruge and Karl Marx that their three families found a communistic household or "phalanstère" in accordance with the system of Fourier. The experiment entered into by Marx and Ruge after Herwegh's refusal ended in disaster before a fortnight had elapsed.

Five years later, when the Revolution of 1848 broke out, Herwegh thought that the destined hour of political and social emancipation had struck. He left Paris with several hundred exiles under the impression that as soon as he crossed the Rhine thousands would flock to his standard. But when he entered into Baden, the earlier popular enthusiasm for the uprising was on the wane. The indifference of those whom he came to liberate was a severe blow to his ideals. The ridiculous outcome of his gloriously planned expedition embittered his sensitive heart. The naïve singer of freedom became a caustic critic who looked askance at every development in German politics and industry

Digitized by Google

during the next quarter of a century until his death in 1875.

Only for a brief time in 1864 under the stimulating friendship of Ferdinand Lassalle did faith once more flare up within his cankered soul, but with the sudden death of his friend it quickly died down. It was in April of this year that he wrote his best social lyric, the well-known "Lied für den Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein." Set to music by Hans von Bülow this poem was sung at labor meetings until the close of the century, and though its popularity has waned considerably during the last generation, it is still to be found in anthologies.

As a social lyrist Herwegh may be placed side by side with Karl Beck. Both poets were born in the same year. Both gained the favor of the public early in their twenties and lost it before they had passed their thirties. In both lyrists the enormous embitterment and the poetic sterility of their later years stood in marked contrast to the overstrained idealism and the rich eloquence of their youth. In them a generation that was steeped in *Weltschmerz* became articulate. They first gave emotional expression to the horror that gripped many who saw the irrationality of the new economic and social order with its tremendous technical improvements and its increasing mass misery. They were among the first poets to depict the human wrecks left in the wake of industrial progress. They were the forerunners of a host of lesser writers who in the forties brought the cause of the proletariat to the attention of the literary public. They may well be called the lyric pioneers of modern realism.

College of the City of New York

Digitized by Google

GOTTFRIED KELLER AND CONRAD FERDINAND MEYER

A Comparison

By FREDERICK L. PFEIFFER

HE who would compare Gottfried Keller and Conrad Ferdinand Meyer is likely to meet with the reproach of scientific superficiality, no matter how often these two names have been mentioned in one and the same breath, and no matter how striking their likeness in certain respects and their difference in others appear at first blush.[1] To me, however, these two poets seem, like Goethe and Schiller, Schopenhauer and Nietzsche, Tennyson and Browning, to form a pair ideally suited for critical juxtaposition in that their obvious points of comparison are nothing but the expression and symbol of fundamental similarities and contrasts touching upon the hidden aspects of the human mind.

Representatives of the same generation, these two distinguished narrators of Central Europe were born in the same town of the same country and, being members of the same religious denomination, were baptized in the same church.[2] Soon, they both lost their father and were subjected to the petticoat-rule of mother and sister.[3] Unable to decide how to make a living,

[1] Editions: Gottfried Keller, *Gesammelte Werke*, 10 vols. (Stuttgart, 1889–90); *Nachgelassene Schriften und Dichtungen* (1893); E. Ermatinger, *Der Grüne Heinrich*, Studienausgabe der ersten Fassung, 4 vols. (Stuttgart, 1914); Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Schriften*, 9 vols. (Leipzig, 1908); *Gedichte* (1882); H. Moser, *Wandlungen der Gedichte Meyers* (Leipzig, 1900); A. Frey, *C. F. Meyers unvollendete Prosadichtungen*, 2 vols. (Leipzig, 1916).

Biographies: E. Ermatinger, *G. Kellers Leben*[5] (Stuttgart, 1920); A. Frey, *C. F. Meyer*[4] (Stuttgart, 1925).

Studies: A. Köster, *G. Keller*[4] (Leipzig, 1923); H. W. Maync, *C. F. Meyer u. s. Werk* (Frauenfeld, 1925).

For a selective critical bibliography see: C. v. Klenze, *From Goethe to Hauptmann* (New York, 1926), pp. 294–299.

[2] For a general characterization of the Swiss see Ricarda Huch, *G. Keller*, "Die Dichtung," IX (Berlin, no date), pp. 7 ff.

[3] Cf. A. Steiger, *G. Kellers Mutter* (Zürich, no date); H. Bleuler-Waser, *Die Dichterschwestern Regula Keller u. Betsy Meyer* (Zürich, 1919); essays on Betsy Meyer by Adolf and Lina Frey in A. Frey, *C. F. Meyer*, pp. 367–385.

Digitized by Google

they both dabbled in painting for a while, and, similarly, in writing for the stage, before discovering their true poetical gift and specialty, the *Rahmennovelle*.[4] In either case the inspiration was kindled abroad, nor were their countrymen as quick to respond in appreciation as were their foreign admirers.

Keller as well as Meyer had many would-be friends, though hardly any real intimates or confidants, owing to a certain shyness which prevented their emotions from becoming articulate except in writing. Not even between themselves did the "Siamese Twins," to use Keller's sarcastic expression, establish any closer contact.[5] It is common knowledge how Keller squabbled with his well-meaning publishers, and how Meyer distrusted his closest literary associates. In Feuerbach's "Natural Theology" and Burckhardt's "Renaissancism" the two artists had, in view of their lack of philosophical talent, the rare good fortune to discover, at the critical moment of their spiritual development, a ready-made but none the less congenital and authoritative answer to the deepest questions of their *Welt- und Lebensanschauung* or philosophy of life.[6]

[4] On Keller and Meyer as painters see: H. E. v. Berlepsch, *G. Keller als Maler* (Leipzig, 1895), and Ch. 1 "Die Malerdichter in der Schweiz" in E. Korrodi, *C. F. Meyer-Studien* (Leipzig, 1912). Likewise consult E. Sulger-Gebing, "C. F. Meyers Werke in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst," *Euphorion*, vol. 23, pp. 422–495 (Leipzig, 1921).

On their dramatic tribulations see: M. Preitz, "Kellers dramatische Bestrebungen," *Beitr. z. d. Lit. Wiss.*, XII (Marburg i. H., 1909); G. Steiner, *Keller, Sechs Vorträge* (Basel, 1918), pp. 126 ff.; E. Ermatinger, "G. Keller als Dramatiker" (*N. Zürcher Zeitung*, Febr. 4–6, 1919); H. Corrodi, *C. F. Meyer u. s. Verhältnis z. Drama* (Leipzig, 1923).

On frame-stories see: Agnes Waldhausen, *Die Technik d. Rahmenerzählung bei G. Keller* (Berlin, 1911); H. Bracher, *Rahmenerzählung u. Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer, Th. Storm*[2] (Leipzig, 1924); Marion L. Taylor, *A Study of the Technique in K. F. Meyer's Novellen*, Dissertation (Chicago, 1909), pp. 51 ff.

[5] Cf. C. F. Meyer, "Erinnerungen an G. Keller," *Deutsche Dichtung*, IX, 22, and P. Wüst, *Keller u. Meyer in ihrem persönlichen u. literarischen Verhältnis* (Leipzig, 1911).

[6] On Feuerbach see: F. Jodl, *L. Feuerbach*, Frommanns Klass. d. Philos. (Stuttgart, 1904), pp. 122 ff.; A. Lévy, *La philosophie de Feuerbach et son influence sur la littérature allemande* (Paris, 1904), pp. 493 ff.; H. Dünnbier, *Keller u. L. Feuerbach* (Zürich, 1913).

On "Renaissancism" see: J. Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien* (Basel, 1860); O. Blaser, "C. F. Meyers Renaissancenovellen," *Unters. z. n. Spr. u. Lit. G.*, VIII (Bonn, 1905); E. Kalischer, "C. F. Meyer i. s. Verhältnis z. italien.

Digitized by Google

Their common features merely tend to throw out in bolder relief numerous peculiar contrasts in Keller and Meyer. Conrad was the favored son of a distinguished government official of aristocratic lineage and culture. He received a fashionable education and, owing to a considerable inheritance and a wealthy marriage, never depended on making money. Keller's father, on the other hand, was a petty artisan and subsequently his widowed mother had to drudge like a slave. Charity-school with its barbarous discipline hurt young Gottfried's pride and his fatal expulsion from high-school "decapitated" his training, as he put it, forcing on him the onerous and often mortifying hardships of self-instruction.

In exterior the two were very different indeed. Meyer, of frail build but athletic appearance, towered with his six-foot height over his dwarfish *confrère*, top-heavy and stumpy-legged. Their disparity was still more emphasized by their bearing and demeanor; Meyer, every inch a man of the world, an obliging cavalier—urbane and yet aloof, affable and yet reserved and guarded; Keller, on the other hand, more of a plebeian and peasant—rather blunt and boorish, often bad-tempered, gruff and quarrelsome. Small wonder Keller found himself condemned to involuntary bachelorhood, envying Meyer's connubial bliss, belated though it was.[7]

Meyer's retarded development "bestowed maturity on him at an age when other men knock off work altogether, or at least have accomplished their best work, as for instance, Gottfried Keller, who at the age of thirty-seven had already published two collections of poems, a novel and the first volume of Seldwylian Stories, and had even begun most of his later works or at least forecast them in his mind." [8] As in the case of Nietzsche, who influenced him, we find the explanation in Meyer's rather neu-

Renaissance," *Palästra*, vol. 64 (Berlin, 1907); F. Baumgarten, *Das Werk C. F. Meyers, Renaissance-Empfinden u. Stilkunst* (München, 1920); W. Rehn, *Das Werden d. Renaissancebildes i. d. deutschen Dichtung v. Rationalismus bis z. Realismus* (München, 1924). Also C. v. Klenze, *op. cit.*, p. 143 f.; "In English-speaking countries J. A. Symonds and Walter Pater accomplished for the spread of 'Renaissancism' what for the peoples of German tongue was done by Burckhardt and Meyer."

[7] A. Frey, "Erinnerungen an G. Keller," *Deutsche Rundschau*, vol. 69, 1891, p. 299, first revealed Keller's ill-starred engagement to L. Scheidegger, who committed suicide.

[8] Translated from A. Frey, *Schweizer Dichter* (Leipzig, 1914), p. 114.

Digitized by Google

rotic disposition which finally took a turn to insanity; whereas Keller's mind, thanks to his essentially sound and robust constitution, enjoyed to the very last a brisk and vigorous health which was not even affected by his *verbummeltes Wirtshausleben*, whilst no amount of recreation on the lakes and mountains of Switzerland could check the gradual decline of Meyer's seemingly splendid system.

Even more exacting, not to say pedantic, was the mental training and self-discipline to which Meyer submitted. His daily schedule of reading and writing would be despatched by the clock, and his self-imposed poetical tasks allowed no influence to fleeting whims or moods. With this, one may compare Keller's testimony: "I have never yet produced anything that was not instigated through some experience of my outer or inner life. . . . That is why I write so little." [9] Not until much later, while he was Secretary of the Canton of Zurich, did he put a stop to his time-wasting habits of procrastination and indolence.

Where painstaking and meticulous Meyer, goaded on by his assiduous sister, often went beyond the limit with his constant text-revisions, Keller would now and then hand in a sheet to his publisher before it was actually ready for the press. At his best, we admire in Keller's essentially German style spontaneity, richness, *naïveté*, a voluble and animated narrative abounding in frolicsome exuberance; in Meyer, the terse elegance and designing purity of Latinized form.[10] Keller's favorite *genre* are slyly humorous, tear-bedewed illustrations of contemporary every-day life.[11] Meyer prefers to portray great heroes of cultural history,

[9] Translated from E. Ermatinger, *Kellers Leben* (Stuttgart, 1920), p. 300 f.

[10] For a comparison of Keller's and Meyer's style see: W. Holzamer, *C. F. Meyer*, "Die Dichtung," XXIII (Berlin, no date), pp. 68 ff.

On French influence on Meyer see: F. Baldensperger, "C. F. Meyer et ses rapports avec la Suisse romande et la France," *Bibl. universelle*, vol. 56, pp. 449–468 (Lausanne, 1909); P. Wüst, "C. F. Meyer in französischem Lichte," *Mitt. d. Lit. Hist. Ges.*, Jahrg. 11, Heft 1 (Bonn, 1918), pp. 1–30; Helene v. Lerber, "Der Einfluß d. französischen Sprache u. Literatur auf C. F. Meyer u. s. Dichtung," *Sprache u. Dichtung*, Forsch. z. Sprach- u. Lit. W., Heft 29 (Bern, 1924); K. E. Lusser, *C. F. Meyer, Das Problem seiner Jugend, unter bes. Berücksichtigung d. deutschen u. romanischen Bildungseinflüsse* (Leipzig, 1926).

Similarly even for Keller: M. Cornicelius, "Romanische Einflüsse in Kellers Dichtung," *A. Tobler-Festschrift* (Braunschweig, 1905), pp. 117–136.

[11] On Keller's humor: K. Heinemann, "Kellers Humor," *Westermanns Monatshefte*, Bd. 126, II, pp. 440–444 (Berlin, 1919) and F. Baldensperger, *Keller, sa vie et ses oeuvres* (Paris, 1899), pp. 437 ff.

Digitized by Google

or rather their fictitious satellites, in their pursuit of "*der Menschheit große Gegenstände.*" His method of monumental fresco art on a titanic scale is strongly reminiscent of the well-attested influence of Michelangelo, while Keller might have received his inspiration from Spitzweg in Munich whom, curiously enough, he seems to have overlooked (cf. footnote 4).

II

Similar comparisons have been made before and would in themselves not warrant a new presentation were it not for a deeper stratum of psychological significance to which they may be traced.

Keller had in himself the makings of a *Vollnatur*, extrovert and dynamic, unswervingly genuine and substantial. He was a lesser Goethe, whom a conspiracy of handicaps cheated out of his natural hold on totality; he had no father, no complete education, no timely trade or profession, no presentable appearance, no social success, no woman's favor.

Meyer, on his side, though equally authentic of soul, was constitutionally asthenic and introvert and, although destitute of totality, he found, as it were, a substitute for it through his favorable milieu; through his competent, alert and self-sacrificing sister; through an adequate education and freedom from financial worries; through an imposing presence paving his way to social and matrimonial success.

He who keeps this in mind may well—without selling himself to a certain psychological school—expect to find, in the poetical output of the men under consideration, a complementary or compensatory reflex of their mental structure and make-up.[12]

Keller, who as narrator is at all times present, behind and in his characters, felt it incumbent to create for his readers an artistic mirror of himself, or rather of what he might have been

[12] E. Hitschmann, *G. Keller, Psychanalyse des Dichters, seiner Gestalten u. Motive*, "Int. Psychoanalyt. Bibl.," Nr. 7 (Leipzig, 1919), gives a grotesque Freudian criticism. Its best part is the following quotation from Hermann Hesse, p. 116: "Keller hat das zweifelhafte, schmerzliche, einsame Künstlertum gelebt, das die unerfüllten Wünsche der Wirklichkeit auf einer anderen Ebene als goldene Träume weiter wünscht und zu Ende dichtet."

F. Baumgarten, *Das Werk C. F. Meyers*[2] (München, 1920), attempts to combine Adler's method with Dilthey's.

Digitized by Google

but for the yoke of circumstance, turning all bitterness into sweetness, all disappointment into assurance, all ill-humor into mirthfulness. On the other side, Meyer conceals his identity by projecting the qualities he lacks into fictitious men of action, determination and energy, who need no props for their weakness. Of his heroines Keller said: "Sweetest of poetic sins, to invent lovely women the like of whom are never found in our bitter world." Meyer, who could afford being less preoccupied with imaginary women, assigns to them the secondary rôle of mere foils or companion pictures for his male protagonists except in *Angela Borgia*. So successfully do Keller's female characterizations transmogrify their author's resentment of unrequited love that no uninitiated reader would interpret them save as the complaisant echo of complacent recollections.

Quite naturally such reduplication of the Ego finds its parallel in a two-faced *Weltanschauung*. If, as Wundt holds, it is the function of *Weltanschauung* to satisfy at the same time the needs of the heart and the demands of the intellect, then our sorely tried Keller obviously had for his own private use the courage to profess an advanced and unflinchingly naturalistic view, to which in his fiction he imparts a more conservative and romantic atmosphere.[13]

Pampered Meyer personally accepts a Calvinistic God and His gracious predestination, though he prudently excludes Him from the bloody battle-fields of his Renaissance heroes. What concerns him here is merely the fatalistic problem of the superman, who breaks down under the weight of his own excessive strength after having emerged victorious by the law of the strongest.[14] Keller asks, significantly enough, what would be the lot of those poorly equipped wretches in the struggle of life, were not good Mother Nature ready to connive where she discerns intrinsic values.[15] Thus, on the imaginary plane, Keller

[13] On Romantic influence on Keller see: A. Weimann-Bischoff, *Keller u. d. Romantik* (München, 1917), and Frieda Jäppi, *Keller und Jean Paul*, "Sprache u. Dichtung," Heft 14.

[14] Cf. E. Feise, "Fatalismus als Grundzug v. C. F. Meyers Werken," *Euphorion*, Vol. 17, pp. 111–143 (Wien, 1910).

[15] Cf. A. v. Gleichen-Rußwurm, *G. Kellers Weltanschauung*, Philos. Reihe, Vol. 23 (München, 1921), p. 68.

Digitized by Google

voices an orthodox meliorism—Meyer a modernistic pessimism; while in truth the first tends to be a pessimistic free-thinker—the latter a contented fundamentalist.[16]

In terms of morality this means that Meyer accepts the absolutistic ethics of Protestantism for his own person, but measures his heroes by Machiavelli's code of power. Keller proves himself a relativistic Feuerbachian and at the same time a moral absolutist by standardizing "natural ethics" in his writings. Where Keller seems didactic and moralizing, Meyer is superior and aloof. Keller favors those characters who conform to his viewpoint through the device of the happy ending in store for them. Meyer, disdaining all appearance of favoritism, is satisfied with a coldly poetical justice. In his way, Meyer is a representative of "tragic guilt" in the sense of Hebbel, when he allows his protagonists to perish, not because they violate the code of their conscience but, on the contrary, because they are strong enough to decide in the case of moral conflicts between irreconcilable aims and stick to their decision without fear. Of this, Keller, with all his modernism, is as innocent as, say, Schiller with his "moral guilt."

Like Schiller and Hebbel, the two are divided in their political attitude. Keller sides with the liberal Left, Meyer with the conservative Right. According to Keller, the State is the servant of its members; according to Meyer, the State disposes of its subjects, the State being identified with the public authorities or even successful usurpers. Keller did not hesitate to air in novels his Swiss democratic ideals, whereas Meyer tactfully refrained from advocating his reactionary beliefs.[17] "Even like the most faithful subject from across the border," Meyer sym-

[16] Cf. W. Köhler, *Meyer als religiöser Charakter* (Jena, 1911); E. Ermatinger, "C. F. Meyer u. d. Protestantismus," *Zeitwende*, Jahrg. 1, Heft 2, pp. 142–159 (1925).

For a pseudo-modernist attack on Keller by the presumable model for the Pfarrer von Schwanau (*Das Verlorene Lachen*) see: C. W. Kambli, *G. Keller nach seiner Stellung zu Religion u. Christentum, Kirche, Theologie u. Sittlichkeit* (St. Gallen, 1891). For a Catholic criticism see: J. Overmanns, "G. Kellers Abfall von Gott," *Stimmen d. Zeit*, vol. 94 (Freiburg i. B., 1917), pp. 302–311.

[17] Cf. E. F. Hauch, *G. Keller as a Democratic Idealist*, Columbia Univ. Press (New York, 1916); H. M. Krieß, *G. Keller als Politiker* (Frauenfeld, 1918); Th. Greyerz, "G. Keller als Politiker," *Wissen u. Leben*. II, Bd. 2 (Zürich, 1918), pp. 356–360; O. Dammann, "G. Keller als Politiker," *Nord u. Süd*, Jahrg. 43, Bd. 170 (Breslau, 1919), pp. 90–93.

Digitized by Google

pathized with Germany's ailing crown prince and Keller declared that if it were not for her democratic traditions, Switzerland might possibly in the future consider her return to the Reich. The German-French War opened Meyer's eyes to the realization that he was after all a Teuton and not a Latin, and Keller even took part in a public celebration of the reëstablishment of the German commonwealth.[18]

Meyer's political manifesto, *Huttens letzte Tage*, originated according to his own words in a sketch, "where the invalid knight looks into the waning sunset-glow, while a Holbein death gathers a golden grape from the bay-window with the motto: 'Reif sein ist alles.'" [19]

To Meyer's mind, life and death are closely interwoven; death leavens life, relaxes, redeems it. To Keller, death means the final, irrevocable end, whose threat should warn us to live life's noble possibilities to the full. He might have said: "Jung sein ist alles."

Keller, the poet of youthful freshness who refused to grow old—Meyer, the artist of golden ripeness, who had never been truly young—thus the two may be characterized in a few words.[20]

New York University

[18] Cf. E. Ermatinger, *G. Kellers Leben*, etc., p. 435 f., and H. Maync, *C. F. Meyer*, etc., p. 50.

[19] From C. F. Meyer, "Mein Erstling *Huttens letzte Tage*," *Deutsche Dichtung*, Bd. IX, Heft 7, 1. Jan. 1891, pp. 172–174.

[20] Cf. the two poems, Keller's "Jugendgedenken" and Meyer's "Lenzfahrt."

Digitized by Google

RICHARD DEHMEL AND OUR AGE

By HARRY SLOCHOWER

"AM Ausgang des Jahrhunderts stand der Mensch gebückt und ratlos da, beladen mit hundert Abhängigkeiten, fast blind und taub für alles, was weltschöpferische Kraft in seinem Innern war und ganz Aug und Ohr für alles, was als Außenwelt auf ihn eindrang, und in Wahrheit sein Schicksal, ja sein Wesen war." [1]

Many and variegated were the forces that contributed to this dismal situation. Cartesian rationalism and the Newtonian world, in which every object and every event was explained according to the strict law of causality, experienced a grandiose renaissance in the second half of the nineteenth century. In view of its basic tendencies and in contrast to the reaction which set in at the beginning of our century, the former period has been aptly designated as the age of natural science and of mechanism. The mechanistic methodology dominated the several sciences, such as physics and inorganic chemistry. Darwin and, following him, Mendel and Jacques Loeb proclaimed that the occurrences in the organic world are equally subject to strictly causal explanations. The milieu theories of Karl Marx, Thomas Buckle and Hippolyte Taine held further that the evolution of society and of art follows certain definite laws. The same methodology is apparent in the methods which the science of literary criticism adopted. The methodological procedure of Wilhelm Scherer, Richard M. Meyer and Erich Schmidt, which was based upon the same mechanistic temper, served as the model for the Germanic research of the time. Toward the close of the century the methodology of the natural sciences invaded even the field of aesthetics. The ultimate goal of consistent naturalism was to present a true picture of the causal occurrences in nature. The poet was to sing hymns to the laws of nature, such as those of heredity, and reflect the external influences of the environment. Even philosophy showed the traces of the rise of the new scien-

[1] Julius Bab in R. F. Arnold, *Das Deutsche Drama*, München, 1925, p. 670.

Digitized by Google

tific temper. In place of its previous privileged status, as a theory of being (metaphysics) and a study of the cosmos (cosmology), the study of philosophy came to be a study of various separable disciplines. The systems of von Hartmann and of Wilhelm Wundt mark the sole attempts to uphold the traditional assumption of philosophy.[2]

The point of view which beheld occurrences from the perspective of the law of causality bore within itself, however, a real danger: that of the relativity of values. If every phenomenon is a necessary product of the forces that surround it, then we lack any criteria by means of which any *one* phenomenon can be placed above or below another. Everything is as it must of necessity be. Determinism, which goes hand in hand with the methodology of the natural sciences, linked itself together with historicism (Dilthey) and with psychologism (implicitly contained even in Spranger's *Typen*) and produced a relativity of all norms.[3]

A movement that expressed the same relativistic tendency, was democracy. The basic principle of this movement was that every individual was the equal of any other. Here again the quantitative norm dominated. Synchronously with the birth of the democratic ideal, industry experienced its remarkable progress. Industry was to give man dominance over *outer* nature, democracy was to purify his *inner* nature, was to organize his activities on an ever loftier plane. Spencer concluded from Darwin's *Origin of Species* that humanity was on an ever progressing road leading to perfection. Industry, democracy and the employment of strictly scientific methods were the three keys that were to unlock the *miraculum coelum* for man.

Time passed, but the expected millennium did not arrive. The industrial system, far from liberating man's inner energies, reduced him to a marionette. People hurried faster and faster

[2] The dominance of the scientific tendency was also reflected in the critical reactions on the part of such Neo-Kantians as J. Ward, Riehl, Laßwitz, Hermann Cohen, Cassirer and others.

[3] Einstein's theory of relativity is *not* a case in point. Far from reducing the scientific formulas to relative validity, it attempts to state the *one* universal formula through which all physical events *could* be explained. Compare Wm. P. Montague in *Journal of Philosophy*, 1925, in review of Carr, *A Theory of Monads*.

Digitized by Google

but failed to ask themselves "whither"? Emerson had already spoken of "things riding mankind." Plays like *Robots*, *The Adding Machine*, *Gas* and *Massemensch* were written. Democracy, too, came to be questioned. Schopenhauer's "Fabrikwaare der Natur" became a popular and oft-cited term. Emerson, Carlyle, Nietzsche and others turned against the levelling tendency of democracy.

This rationalistic, mechanistic, quantitative *leit-motif* of the second half of the nineteenth century appeared to many spirits too rigid, too symmetrical for it to do justice to the surge of life with all its motley of colors and medley of tones. In vain did they look here for the soulful content, the non-conceptual expression, the wholeness of the "Gestalt", for the inevitable irrational remainder. Natural-scientific methodology left no room for novelty, nor for the significance of the temporal flux. As against the earlier rationalism and mechanism these critics emphasized irrationalism and vitalism. Proponents of a *life-philosophy* ("*Lebensphilosophie*") appeared. Bergson and, independently of him, the great American logician Charles S. Peirce championed a "creative evolution" as against the earlier mechanistic one. Wilhelm Ostwald opposed the traditional presumptions of the atomists. Hans Driesch and Uexküll defended a vitalistic position in the field of biology. Intuition, immediate "seeing" ("Sehen") received emphasis from such scientifically trained philosophers as Edmund Husserl, Max Scheler and Moritz Geiger. Stress was laid on the elemental, on pulsating immediacy, in contrast to the deduced, the reflected. Nietzsche stands out here as one of the most significant inspirations of his day. Bergson's doctrine of the *élan vital* tended to make of intuition the key to true being. William James in America and Croce in Italy represented similar tendencies. Georg Simmel in his last works emphasized "life" and Wilhelm Dilthey made "das Erlebnis" the basis of his philosophy. The Freudian school probed the depths of the unconscious, the subconscious, the irrational. Occult phenomena found champions in spiritualists such as Sir Oliver Lodge and in pseudo-philosophers such as Rudolf Steiner.[4]

[4] These opposing movements were, of course, to some extent contemporaneous. Thus in England and in France for example, the decadent tendencies flourished in the

Digitized by Google

This irrationalism appeared also in art. Impressionism stressed the vivid, the dazzling, an artistic solipsism, which leaves all to the senses of the particular subject. But, whereas impressionism was still connected with naturalism and with its scientific methodology, in that it attempted to truly represent impressions made from without, expressionism broke sharply and completely with the spirit of the scientific-naturalistic movement. Expressionism is based on the assumption that cause and effect are not equal in their outer forms of appearance. Expressionism does not aim as impressionism does at true imitation of exterior appearances, but rather at portraying the inner vital experience, at revealing the essence.[5]

The revolution indicated here tended to acquire a form which aimed at bridging the chasm between the universal, the quantitative on the one hand and the particular, the personal and the individual on the other. "Life," "Vital experience" was interpreted in Bergson's sense as the unique, the unrepeatable and the irreversible. The concept of the "Gestalt" came to the fore. The "Gestalt" was the teleological, the irrational, the unique which fused the cross sections of particular spatial-temporal events into unities. Here was vitalism, life. Here the limitations of the mechanical-physical explanations were glaringly obvious. Here at last justice was done to the creative, to "time," to Bergson's "*durée.*"

Finally, the science of literary criticism may be mentioned, where the revolutions discussed above also found reverberations. In such works as his studies in Romanticism, *Hebbelprobleme*, and in his book *Dichtung seit Goethes Tode*, Oskar Walzel appears as one of the main champions of the new movement which at-

eighties and in the nineties. How far faith in the absolute validity of the natural-scientific methodology was shaken is shown in a philosopher like Heinrich Rickert, who on the one hand directs a sharp, polemical work against the "Lebensphilosophen" and on the other hand writes a book wherein he shows the "Limitations of the formation of concepts of the natural sciences." Santayana and Dewey in America and Whitehead in England should also be mentioned as leaders in this attack on the antiquated metaphysical and epistemological presuppositions of natural science. Yielding to none in their allegiance to scientific method, they (especially Dewey) try to show that science is neither the exclusive nor the primary reality. Science, they argue, has no right to deny the reality of secondary or tertiary qualities. The latter have an equal metaphysical status with the former primary qualities.

[5] The affinity of these ideas with Husserl's phenomenology is apparent.

Digitized by Google

tempts to weld the stuff of experience in the raw into a synthetic whole expressing ultimate meanings. Strich, Cassirer, Unger, Korff and with even more anti-naturalistic emphasis: Gundolf, Cysarz and Bertram follow similar trends.[6]

If the currents discussed above are to be understood from the standpoint of their opposition to the categories of the natural sciences and hence as an opposition to the *methodological procedure* of the past age, there also arose a reaction to the concrete *content* of the new age. For certain tender natures could not acclimate themselves to the new atmosphere of growing industry, of social problems. However, they avoided entering into combat with the new materials. Instead of assimilating the new content, they fled it, sought refuge in ethereal realms far removed from the crassness of reality. It was the most lucid expression of the Romantic attitude.

Over a hundred years ago, related spirits had fled to the Middle Ages and to Catholicism. One of these sang hymns to the night:

> "Gelobt sei uns die ewige Nacht.
> Und hier auf dieser Welt wird nie
> Der heiße Durst gestillet."

Somewhat later another kindred spirit appeared and synthesized all the arts in a complete and appropriate apotheosis of death. This struggle for liberation from the empirical world, this Romantic yearning for the unconditioned and limitless, this attitude which ignores the actual conditions of life, found a renascence toward the beginning of the twentieth century. The impulse came from the North. Ibsen, in his fantastic drama, *Peer Gynt*, as well as in his *Brand* and in the *Wild Duck*, paid homage to the Romantic dream world, to the expression of Romantic yearning for the unconditioned. But above all, we find the world-fleeing spirit of Romanticism in the works of Dostoyevsky, Tolstoy and Andreyev. All the kaleidoscopic hue of earth's life is for Dostoyevsky quite negligible in comparison to the immortal spark within us: our soul which can only flare

[6] In English and American literature, this reaction is perhaps best represented by the works of Lytton Strachey, Van Wyck Brooks and by Krutch's *Poe*.

Digitized by Google

into spiritual incandescence after death. Over two thousand years ago Plato had spoken in a similar vein in his *Phaedo*. And in the works of Gerhart Hauptmann (*Die Weber*, *Hanneles Himmelfahrt*, *Michael Kramer*, *Und Pippa Tanzt*, *Kaiser Karls Geisel*) death again appears as the liberator of the divine in man, suffering rather than acting appears as the spirit's genuine fulfillment. The fundamental materials, the raw stuff of life in the case of Hauptmann, as in the case of Rainer Maria Rilke, is not mastered but ignored.[7]

Benno Erdmann writes in a treatise on modern monism (Berlin, 1914) as follows: "Wir finden uns mitten in einer 'Revolution der Denkart,' wie wir sie seit den Vorjahren der französischen Revolution nicht mehr erlebt haben, einer Periode der Dekadenz und des Epigonentums und zugleich eines aufsteigenden Neues suchenden und alles wirklich oder scheinbar Neue rasch ergreifenden Lebens."

Perhaps no historical epoch hitherto has felt the keen, piercing discord, has realized the disjointedness and the discontinuous variation of experience as much as our age has. Following the last decades of the nineteenth century with their worship of mechanism and natural laws there came a period in which absolutely contrary ideas surged violently to the fore. However, not in all minds had the dikes of rationalism been broken through. Nay, in thinkers such as Ernst Cassirer in Germany, Bertrand Russell in England and John Dewey in America, the rationalistic temper was still preserved. But there were few indeed who saw clearly where the dividing line was to be drawn. On the one hand the mechanized activity of robots, the cold calculation of finance and the unmitigated determinism of science; on the other, the unfathomable human soul, Drieschian entelechies and Bergsonian intuition. The works of Dostoyevsky and those of others who dealt with the complex phenomenology of the human soul became favorite reading. An irritable sensitiveness, blatant contradictions, morbid analytic introspection seemed to characterize the age. And so we find thinkers like Lamprecht, Spengler and Eduard Meyer pointing to the scepti-

[7] Compare F. W. J. Heuser, "Hauptmann and Novalis," *Germanic Review*, April 1926.

Digitized by Google

cism, and others like Simmel, Eucken, Rickert and Gundolf laying bare the spiritual conflicts and crises of modern culture.[8]

Richard Dehmel was one of the few, who, in the discord of our age, emphasized the connective link, who heard in the dissonance the fundamental harmony, who reached out beyond the antitheses for the Hegelian synthesis. In a time, when Przybyszewski writes a "Totenmesse," he writes a "Lebensmesse." Not that Dehmel was blind to the negative and positive limitations of our age. Particularly our educational system, catering to the mediocre minded, was an object of scorn to the aristocrat, Dehmel.[9] But the so-called pathology of our time was for him a source of a new sensual and moral vigor.[10] While reading of a glowing affirmation of life, such as Schlaf's poetical prose work *Frühling* embodies, he is moved to tears of joy. He compares this work to the *Song of Songs* and places it above the latter. "Denn jenes Lied war das letzte Jauchzen nach Glück vor dem Ende einer altersschwachen Pseudonation, eine Sehnsucht in die salomonische Vergangenheit . . . und dieser Hymnus . . . ist ein Anfang, eine Wende, eine Täuferstimme an der Wiege eines neugeborenen Einheitswillens." To the critics, the doubters, the faint-hearted ones, to those who spoke of the decadence of our time, Dehmel calls out: "Als wenn wir nicht in einer *Renaissance* lebten, genau so heilig und furchtbar, so empfindsam und brutal, so todestoll und lebensträchtig wie die des Tre- bis Cinquecento."[11] The *Leitmotif* of the essays of the first edition of the *Lebensblätter* (1895) as that of most of Dehmel's writings is the apotheosis of the impelling life-forces of

[8] Lamprecht, *Deutsche Geschichte*, Erster Ergänzungsband, 1902. E. Meyer, Review of Spengler's *Untergang des Abendlandes*. G. Simmel, *Konflikt der modernen Kultur*, 1908. R. Eucken, *Geistige Strömungen der Gegenwart*, Bln. u. Lpz., 1920. H. Rickert, *Kant als Philosoph der modernen Kultur*, 1924. F. Gundolf, *Stefan George*, 1920, p. 18. Rudolf Pannwitz too writes about the *Krisis der europäischen Kultur* (1917) and Georg Burckhardt seeks means toward a solution of the *Weltanschauungskrisis* (1925). Compare A. Liebert, *Geistige Krisis der Gegenwart*, 2 Aufl., Bln., 1923.

[9] Compare "Die drei Schwestern" in *Aber die Liebe*, 1. Aufl., 1893, p. 43; *Werke*, 1913, 116; *Br.*, 8. 9. 1919.

[10] *Br.*, 26. 7. 1887, 27. 1. 1892, 17. 12. 1893; *Tagebuch*, 22. 12. 1893; *Werke*, 1906–09, *X*, 17; *Gesellschaft*, November 1892.

[11] *Moderner Musen-Almanach*, 1894, S. 270 f., 275; similarly *Br.*, 19. 4. 1894, 9. 9. 1906, 11. 12. 1900.

Digitized by Google

the time. At a time when Schnitzler can find no ground to anchor:

> "Was ist nicht Spiel, das wir auf Erden treiben
> . . . Sicherheit ist nirgends;" (*Paracelsus*)

while Spitteler describes a world that is driven by a relentless fatum; at a time when Stefan George calls out:

> "Zu spät für stillstand und arznei
> Zehntausend muß der heilige wahnsinn schlagen
> Zehntausend muß die heilige seuche raffen
> Zehntausend der heilige Krieg;"

and when Franz Servaes complains of the disintegrating forces of our time, Dehmel cries out passionately: "We *are not* decadent, it is not true!" Nothing smacking of pathetic resignation, of *Weltschmerzelei* or of feebleness in this man! As against the mystical spirituality of the effete past, he stands for the gospel of the fruit-bearing future.[12] If Strindberg can be called the most characteristic representative of the spiritual dissonance of our time, then Dehmel may be named as the strongest expression of the wholesome forces of the age.[13]

Liliencron's affirmation of life was an untroubled enjoyment of the sunshine of life. Liliencron halted at the immediate, at the momentary impression. However much that may speak for his art (as an impressionist), it yet reveals at the same time his intellectual limitations.

The work of Stefan George is also altogether free from the dissonances, doubtings and discords of the time. George, just as Dehmel, represents a protest against the romantic spirit of our age; in his emphasis on the limiting form, lies his search for the eternal present, instead of the spectral past. But George has not breasted the swirling currents that lie between divinity and animal desire. His attainment of a firm resting ground has not been won through a struggle with the raw materials of elemental passion, with the problems of our age. The tranquillity which George enjoys is that of a hermit, who erects a wall about him-

[12] *Br.*, 18. 4. 1894.
[13] A. Liebert, *A. Strindberg*, 5 Aufl., 1925, p. 10.

Digitized by Google

self in order to remain undisturbed by the Tohuwabohu of life. Safe in his tower of ivory from the chaos of the time he writes:

"Siech ist der geist! tot ist die tat!
Nur sie die nach dem heiligen bezirk
Geflüchtet sind auf goldenen triremen
Die meine harfen spielen und im tempel
Die opfer tun . . . und die den weg noch suchend
Brünstig die arme in den abend strecken
Nur deren schritten folg ich noch mit huld
Und aller rest ist nacht und nichts."

Alfred Mombert is perhaps the most fervent German poet of the present and is free from the melancholic introverted masochism of our time. Yet he too does not stand with his feet upon the earth. His yearning is for the Sun-Spirit, Aeon the Eternal. In almost complete seclusion he lives in the dream-laden little town of Heidelberg, here this "divine Bacchus" ("himmlische Zecher") chants of a cosmos, that floats in ethereal vapours.[14] Dehmel stands between Liliencron, naively enraptured with the immediate, and Mombert, the pious bard of a non-material world.

The *Leitmotif* of Dehmel's *Weltanschauung:* the frank unabashed attitude toward the *Urstoff*, the recognition and the acceptance of it as a necessary basis, finds further expression in Dehmel's reaction to certain questions, forging more and more to the front in our time—those which touch on the relationship between industry, civilization and culture.

Over a hundred years ago the problem was raised with regard to the cultural possibilities of industrial development. One, in our time, who denied this possibility, pointed to the long-lost ideal of Rousseau, the natural economy. He thought he had discovered that the plowman was the one best-fitted to live up to the maxims which are conducive to permanent happiness. And so the modern Rousseau, Count Leo Tolstoi, anathematized the modern industrial system, the essential character of which seemed to him to be indissolubly bound up with the misery of the workers and the peasants. And Tolstoi does not stand alone in his rejection of the industrial development of our time. Rainer

[14] Compare K. Benndorf, *Der Aeon Mythus*, 1917.

Digitized by Google

Maria Rilke, deeply influenced through his contact with Russia, condemns the mechanism of our time through the soul of a Russian monk. He proclaims a Rousseauan ideal:

"Und aus Fabriken und aus Kassen
wird es zurück in das Geäder
der aufgetanen Berge kehren,
die sich verschließen hinter ihm."

and prophesies

"ein Volk von Hirten und von Ackerbauern." [15]

But no raw stuff per se, is pernicious. Sociologists and thinkers like Karl Marx, Walther Rathenau and Manfred Schröter; poets like Keller, Emil Verhaeren, Josef Winckler and his group from "Haus Nyland," Alfred Döblin and Paul Zech have pointed to the positive possibilities of our industrial tendency.[16]

It is again the anti-romantic strain in Dehmel which warned him against flight from the actual and effective forces of his time. And so he writes poems like "Vierter Klasse," "Hafenfeier," "Gebet im Flugschiff," "Klänge im Eilzug," "Bergarbeiterslied" and "Der Arbeitsmann." In an essay, Dehmel touches on the question of the desirability of an industrial culture and he attempts to indicate the ideal value of such a culture. Again and again he condemned the Rousseauan "return to nature"; again and again he indicted the Romantic yearning for the gospel of the past and the passing. At all times, he is inspired by the fruitful becoming, by living cultures as against the sleepy and dusty ruins of a by-gone past.[17]

Nature and culture are, however, for Dehmel no mutually exclusive antitheses. Everywhere he urges a synthesis of anti-

[15] Compare further *Die Geschichten vom lieben Gott*, which show Rilke's anti-cultural standpoint. Gustav Meyrink also sees in the machine only the destructive germ. Compare his *Fledermäuse*.

[16] Rathenau, *Von kommenden Dingen*, which is a continuation of his *Zur Kritik der Zeit* (1913) and *Zur Mechanik des Geistes* (1913). Schröter, *Kulturmöglichkeit der Technik*, Bln. u. Lpz., 1920. Winckler, *Eiserne Sonnette, Der Rheinbagger*, Quadriga Heft, Autumn 1913; also Vershofen, *Ein Epos aus dem Leben des Kapitals*. Döblin even sketches a phantastic future of humanity based on technical progress.

[17] "Nationale Kulturpolitik," *Werke*, 1913, 113 f.; similarly, *Kriegstagebuch*, p. 278; compare *Br.*, 23. 5. 1902 (*Bd.* I, 418), 20. 2. 1912, 10. 12. 1912, 9. 9. 1906.

Digitized by Google

theses, a harmonious interpenetration of both elements. So here too: "Hinauf zur Natur" is Dehmel's cry. It is his "cultural conscience" (*Kulturgewissen*) that is here speaking. Life in nature, Dehmel tells us, "was a rough life, rough as the life of the animals and man has the will to humanity." Yet Dehmel is not blind to the imperfections of existing conditions. He speaks of our "Lokomobil-Kultur," and "advertising-era." He also realizes that in many cases the means subvert the end. "Wir bauen großartige Fabriken, die kleinliche Fabrikate erzeugen. . . . Wir konstruieren geistreiche Schwebebrücken, Bahnhofshallen und Kabelanlagen, die keiner anderen Güterbeförderung als nur der leiblichen Wohlfahrt dienen. . . ." He realizes that mother nature and her daughter culture have grown at odds. "Denn um der Tochter willen begann der Mensch dem gemeinsamen Mutterboden Gewalt anzuthun und Bruder begann den Bruder zu knechten und immer häßlicher wurde die Zwietracht. Und unter dieser Zwietracht leidet der Mensch, wie unter einer Blutschande; drum ward es der Wille der Menschheit, mit reifster Kultur zurückzukehren ans Herz der Natur, um Mutter und Tochter auszusöhnen und all ihre Kräfte einig zu machen." [18]

The harmony which Dehmel here speaks of is the same as that for which Schiller strove when he indicated that the import of all historical progress lies in the severing of our bonds with nature in order to win nature anew. The status of the Rousseauan purity is regained through the *conscious formal* power. In this yearning for the second higher *naïveté*, Dehmel is at one with thinkers like Plotinus and Kant, with poets like Friedrich Schlegel, Novalis and Kleist. It is Schiller's "Schöne Seele" translated into a new social idiom.

Again it is the Hegelian-synthetic strain in Dehmel, which showed him the right path. But when he stops at mere vague suggestions, when he again fails to evaluate the significance of outer (industrial) factors for spiritual (cultural) changes,—which is the task of a naturalistic idealism,—when he again points to the self-discipline of the individual as a solution of the social ques-

[18] *Lebensblätter*, 1. Ausg., p. 10, 16; "Der Wille zur Tat," *Werke*, VIII, 214 f.; similarly *Br.*, 14. 6. 1899, 15. 5. 1900; compare *Br.*, 19. 7. 1891; *Br.*, 1. 7. 1911, 23. 8. 1913; *Werke*, 1913, II, 116; *Werke*, VIII, 215.

Digitized by Google

tion,[19] then Dehmel's limitations become apparent. Dehmel had some profound and valuable insights into the individual. But as a prophet of social reform or revolution he remained, with most poets of his time, a romanticist.

In conclusion, we wish to indicate the three pillars of Dehmel's metaphysics in those aspects of which they are important for our times.

Like Schopenhauer, Nietzsche and moderns like Wilhelm Wundt, Dehmel holds that the quintessence of life is will and not intellect. But whereas for Schopenhauer the world is gloomy because of the eternal willing, because of the insatiable yearning, because peace in life is unattainable, the cosmos is for Dehmel, as it is for his spiritual kinsmen Hegel and Nietzsche, meaningful and productive of happiness, precisely because of these elements. Dehmel's "Zwei Menschen" find their "Weltglück" not in the attainment of their momentary goals, but in the ever-repeated failure of their efforts, which compels them to seek ever new fields and visions. It is the Lessing-Faust spirit which regards eternal striving as much more procreant than any particular good which is attained for all time.

The non-rational kernel of the world is furthermore reflected in the paradoxical form which all events take. The Hegelian turn in Dehmel was fully prepared to evaluate this. But it also drove him beyond this: to the synthesis, which must necessarily include thesis and antithesis. For, if this struggle, these necessary sacrifices and tribulations were for Schopenhauer the will-o'-the-wisp which illumined the nothingness of life, these same elements are for Dehmel, as for Hegel and Nietzsche, the fount of a new strength. For the struggle, instead of disintegrating, strengthens. It evokes the joy of life and battle, the glowing spark of personality emerges even more radiant, just as truth in its struggle with error becomes purer and more crystalline, to use a phrase of Mill's. The course of the Flying Dutchman and of Tannhäuser which leads through struggle and suffering is for Dehmel the fruitful way to a solution of deeds, and not the thin, mystic road of Lohengrin.

[19] *Werke*, 1913, III, 116 f.

Digitized by Google

This emphasis on the unity of opposites again appears in Dehmel's naturalistic idealism, which is the most significant message of Dehmel's *Weltanschauung*. In his emphasis that matter and spirit are not to be disjoined, that the one is the necessary basis, the other the element that lends significance, in this Aristotelian concept which appears in its various nuances in Schelling, Feuerbach and Nietzsche, in this struggle against the denaturalized spirit of Romanticism, Dehmel is at one with Goethe.[20] It is the same anti-Romantic strain in Dehmel that stressed the liberative immersion into the "Tierisch-Trübe" instead of a gnawing yearning to gratify unappeasable desires. As Bab's stimulating book *Fortinbras* points out: Dehmel is the last link in the chain of those who rose against the spirit of Romanticism.[21]

The dissonances in our time are fed by the feeling that neither the earlier rational mechanism nor the now-fashionable irrationalism, each taken by itself, can do justice to objective reality. Our age wants to combine natural science and mysticism. Fechner had already made the attempt. Wm. James in America, Bergson in France, Hans Driesch in Germany all draw mystical consequences from their studies in natural and organic science. Rudolf Steiner and Alfred Döblin also ask for this synthesis.[22] It is only an illustration of his naturalistic idealism when Dehmel, like his friend Carl Ludwig Schleich and like his spiritual kinsmen Strindberg and Nietzsche, attempts on the basis of scientific doctrines (law of conservation of energy,

[20] Diverging from this central point of contact, Dehmel's *Weltanschauung* again and again shows striking relationships to that of Goethe.

[21] *Fortinbras*, 3 Aufl., Bln., 1921. We are indebted for a number of suggestions to this work.

The characters of Heinrich von Kleist already reveal the tragedy which arises from the failure to realize the limitations of man. And so Kleist is to be interpreted negatively as a protest against Romanticism. Bab's *Fortinbras* justly defends this thesis.

[22] History seems to show that the mystical vision makes its strongest appeal in periods immediately following strong scientific interests. Thus the Platonic and Neo-Platonic mysticisms followed a logic-tight scientific tendency. Rousseauism and Romanticism were preceded by the Age of Reason. It is a noteworthy characteristic of the mysticism of our age that the scientific tradition is not discarded, but as in the case of Platonic mysticism, serves as the basis of the mystic insight.

Digitized by Google

doctrine of evolution) [28] to storm the most exalted realms of life's mysteries.

Dehmel's merit lies then in that he showed the possibilities of a life-affirming attitude, in the face of the realization of actual conditions, of the paradoxes and sufferings welling up around us on all sides. And while his optimistic outlook does not involve the direct linear progression of Condorcet, Renan, Turgot, Spencer, yet viewed from the point of view of the individual, it had all the more force, when it pronounced with Nietzsche and George the gospel of the spherical growth: "Be yourself."

"Horch, wie der knospige Wipfelsaum
sich sträubt, sich beugt, von Baum zu Baum;
mein Sohn, in deinen Wiegentraum
zornlacht der Sturm—hör zu, hör zu!
Er hat sich nie vor Furcht gebeugt!
horch, wie er durch die Kronen keucht;
Sei D u! sei D u!"

COLLEGE OF THE CITY OF NEW YORK

[28] Compare H. Slochower, "Mensch und Gott," *Geisteskultur*, Berlin, October–November, 1926.

Digitized by Google

ZUM LAUTWANDEL *æ̂ : ió : iá* IM ALTNORDISCHEN

VON ALBERT MOREY STURTEVANT

DIESES schwierige Thema ist schon von vielen behandelt worden, am eingehendsten und klarsten aber von Professor Otto von Friesen, der in seinem höchst wertvollen Beitrag, „Om behandlingen af urn. *a͡i* i ställningen framför *u͡*, *u*" (Uppsala, 1901), den Übergang eines germanischen *a͡i* vor *u͡* zu *æ̂* im Altnordischen klar an den Tag gelegt hat. Die früher herrschende Ansicht, daß ein germanisches *a͡i* vor *u͡* zu *â* wurde, welches dann erst infolge des *i* (*j*)-Umlautes in *æ̂* überging, ist jetzt selbst von Noreen [1] aufgegeben worden, der in der ersten und zweiten Auflage seiner altisl. und altnorw. Grammatik [2] diese Ansicht vertrat. Auch Holthausen,[3] Falk und Torp,[4] Sophus Bugge [5] und andere Gelehrte vertreten die Ansicht, daß dieses *æ̂* erst infolge der Wirkung des *i* (*j*)-Umlautes entstanden sei, indem das *a͡i* vor *u͡* zuerst vorhistorisch zu *â* wurde.

Gegen den Lautwandel *a͡i* vor *u͡* zu *â* bringt von Friesen die folgenden Einwendungen vor; 1) daß es durchaus nicht sicher sei, ob viele von den vermeintlichen **wi* (d.h. *a͡iu͡i*-)-Stämmen jemals die *i*-Endung im Urgermanischen besaßen, und 2) daß viele andere von diesen **wi*-Stämmen niemals die *i*-Endung hätten haben können. 1) Als Beispiel für den ersteren Fall erwähnt er unter anderen das altn. *sl̄r*. Man dürfe bei *sl̄r* keinen **wi*-Stamm voraussetzen, da die anderen germanischen Sprachen keine Spur des *i*-Umlauts aufweisen. Das Ags. hat *regelmäßig slâ(w)*, Ahd. = Alts. *slêo*. Das Ags. weist freilich auch ein *sl̄w* auf.[6] Wenn diese Form richtig ist, kann man möglicherweise ein **sla͡iu͡ia* als Grundform annehmen, aber *sl̄w* läßt sich auch als Analogiebildung nach dem Verbum *sl̄wan*

[1] *Altisl. Grammatik*[3], § 93, 3; [4] § 97, 3.
[2] Erste Aufl., § 88, 3. Zweite Aufl., § 57, 3.
[3] *Altisl. Elementarbuch*, § 32.
[4] *Dansk-Norskens Lydhistorie*, § 69, 1, S. 132.
[5] *Ark. f. Nord. Fil.*, II, 208 ff.
[6] Vgl. Bosworth-Toller, *Angs. Dict.*

Digitized by Google

(aus **slaiuian*) oder nach dem Substantiv *slæ̂wþ* f. (*i*), , *sloth*,' , *torpor* ' ganz gut erklären. 2) Als Beispiel für den letzteren Fall erwähnt er unter anderen das altn. *snær*. Got. *snaiws*, ags. *snâ*(*w*), ahd. = alts. *snêo* waren sämmtlich reine *wa*-Stämme, und nichts deutet darauf hin, daß sie jemals **wi*-Stämme gewesen wären.

Von Friesens Einwendungen gegen den Lautwandel *ai* vor *u* zu *â* scheinen mir in beiden Fällen (1, 2) ganz richtig zu sein. Die Anhänger der früher herrschenden Ansicht über den Lautwandel *aiu* zu *æ̂w* (d.h. *âw* aus **aiu*, aber *æ̂w* erst aus **aiui*) sind dazu gezwungen, entweder gewissen Wörtern eine falsche Grundform beizulegen, oder sich auf eine Analogiebildung zu stützen, indem sie dann zur Erklärung des *i*-Umlautes voraussetzen müssen, daß im Altn. die ursprünglich reinen *wa*-Stämme durch Analogiewirkung in die *wi*-Stämme hinübergetreten wären. Die Voraussetzung einer solchen Analogiewirkung wird unnötig, wenn man mit von Friesen annimmt, daß das *ai* vor *u* ohne die Mittelstufe *â* zu *æ̂* wurde (d.h. *aiu* > *æiu* > *æ̂u* > *æ̂w*). Dieses *æ̂* blieb dann vor einem *i* der Endung immer unverändert. Dieser Lautwandel des *ai* vor *u* zu *æ̂* läßt sich nach von Friesens Darlegung nicht mehr bestreiten.

Die Untersuchungen von Friesens über den Lautwandel *ai* vor *u* ergeben weiter das folgende Resultat:

Urn. *aiu*

a) *aiu* > *æiu* > *æ̂u*, wenn sich das *u* (*w*, *v*, *f* geschrieben) in literarischer Zeit bewahrte.

b) *aiu* > *æiu* > *øy*, wenn das *u* nach Synkope des folgenden Sonanten in den Auslaut oder in antekonsonantische Stellung trat.

a) Das *u* bewahrte sich in literarischer Zeit (ums Jahr 1200) im Inlaut zwischen Vokalen (außer vor *u* : *o*), wo es zuerst in bilabiales *b*, später in labiodentales *w* überging.[7]

b) Wo das *u* aber in den Auslaut oder vor konsonantische Endung trat, fiel es sehr früh weg, lautete aber, ehe es wegfiel, das *æi* zu *øy* um; so z.B. Nom. Akk. sg. **fraiua* > **fræiu* > **fræiu*

[7] Vgl. Noreen[3], § 242; [4]§ 250.

Digitized by Google

> **frøy*, Nom. sg. **saiuiR* > **sæiuR* > **søyr*. Formen wie *mær* (got. *mawi*) , Mädchen ' aus **mauiô*, *snýr* , es schneit ' aus **snîuiR* > **snîuR* und *mýle* , Ball ' Dat. sg. aus **miuilê* > **mîulê* deuten gleichfalls darauf hin, daß das *u* in den betreffenden Stellungen regelrecht wegfiel. Als Beispiel für den *u*-Umlaut eines *æi*, nachdem das *u* regelrecht weggefallen war, führt von Friesen weiter das altnorw. *(v)øyk* (altisl. *veyk*) an, Präteritum von *vikua*,[8] aus **vaiku* > **væiku* > *vøyk*. Einen gleichen Lautwandel nimmt er in den betreffenden Stellungen bei den *aiu*-Stämmen an.

Die lautgesetzliche Entwicklung von *frǽ* n. war also nach von Friesen die folgende:

		Sg.	
N.	**fraiua*	**fræiu*	**frøy*
G.	**fraiuas*	**fræius*	**frøys*
D.	**fraiuê*	**fræiue*	*frâeue*
A.	**fraiua*	**fræiu*	**frøy*
		Pl.	
N.	**fraiuu*	**fræiu*	**frøy*
G.	**fraiuô*	**fræiua*	*frâeua*
D.	**fraiuumR*	**fræiuum*	*frâ(u)um*
A.	**fraiuu*	**fræiu*	**frøy*

Auf gleichem Wege ging die lautgesetzliche Entwicklung von *sǽr* m. vor sich:

	Sg.	Pl.
N.	**søyr*	*sâuar*
G.	*sâuar*	*sâua*
D.	*sâue*	*sâ(u)um*
A.	**søy*	*sâua*

Durch Ausgleich trat dann das *â* der Stammsilbe in die Kasus ein, wo ein *øy* lautgesetzlich vorlag, sodaß schließlich das *â* als Stammvokal in der Flexion zur Herrschaft gelangte; z.B. *frǽ*, *frâs*, *frâwe*, *frǽ* usw. und *sǽr*, *sâwar*, *sâwe*, *sǽ* usw.

Von Friesen nimmt an, daß das lautgesetzlich entwickelte *â* in die übrigen Kasus schon vor der Zeit eingetreten sei, wo das

[8] Vgl. Noreen[3], § 74, 16; [4]§ 77, 15.

Digitized by Google

intervokalische *u̯* zu bilabialem *b* oder labiodentalem *w* geworden war, sonst hätte die schließliche Ausgleichung ein **sǽfr* Nom. sg., **sǽf* Akk. sg. usw. (vgl. *rǽfr* , Fuchs,' u.a.) ergeben.

Wo nun das *u̯* der Stammsilbe *aiu̯-* in den Auslaut oder in antekonsonantische Stellung trat, fiel dasselbe (s. oben—*mǽr*, *snýr*, *mýle*, *vøyk*, usw.) regelrecht weg. Hier wurde aber nach von Friesen das schon regelrecht weggefallene *u̯ : u* durch analogische Einführung des noch regelrecht bewahrten *u̯* der übrigen Kasus ersetzt, aber schon ehe letzteres zu bilabialem *b* geworden war, also schon vor dem Jahre 1200. Zu dieser Annahme ist er ja genötigt, um den Diphthong *ió* aus *æ̂u̯* zu erklären. Das auf diesem Wege neu entstandene *æ̂u̯* ging weiter ums Jahr 1100 in den steigenden Diphthong *ió* über. Das alte **sæ̂u̯R* wurde zu **søyr*, das neu entstandene **sæ̂u̯R* zu *sióR*. Ums Jahr 1100 könnte man also die folgende Flexion von *sǽr* mit neu entstandenen Formen erwarten:

N.	**sæ̂u̯R*	*sióR*
G.	**sæ̂u̯ðR*	*sæ̂u̯ar*
D.	**sæ̂u̯e*	*sæ̂u̯e*—**sæ̂u̯*[9] > **sæ̂u* > *sió*
A.	**sæ̂u*	*sió*

Diese Flexion von *sǽr* ist in der *Rímbeygla* (aus dem Ende des 12. Jahrhunderts) tatsächlich belegt, daher ist wohl anzunehmen, daß diese Formen in *ió* schon vor dem Jahre 1200 entstanden waren und hierdurch gewinnt die von von Friesen auf lautlichem Wege vorgeschlagene Erklärung des *ió* starke Bekräftigung, indem seine Annahme voraussetzt, daß in diesen Fällen das *u̯* analogisch eintrat, schon ehe dasselbe zu bilabialem *b* (d.h. schon vor dem Jahre 1200) geworden war.

Diese lautliche Entwicklung des Diphthongs *ió* (aus dem neu entstandenen *æ̂u̯*) hat ihre besonderen Schwierigkeiten; erstens die Wiederherstellung des *u̯* vor konsonantischer Endung und im Auslaut, wo das *u̯* der Stammsilbe *aiu̯-* schon regelrecht geschwunden war, und zweitens den Übergang dieses neu entstandenen *æ̂u̯* in *ió*. Soweit es überhaupt möglich ist, hat von Friesen, wie mir scheint, beide Schwierigkeiten zufriedenstellend gelöst.

[9] Da es sich um einen alten *i*-Stamm (**sa̯u̯iR*) handelt, sollte die *e : i*-Endung im Dat. sg. fehlen.

Digitized by Google

I

Die Wiederherstellung des u̯ vor konsonantischer Endung und im Auslaut läßt sich nach von Friesen (S. 35, 47, 59) durch die skaldischen Reime (vom Jahre 800 bis etwa 1000) begründen, wo man ein u̯ des Reimes wegen voraussetzen muß. Bei *Eyvindr Skaldarspillir* (gegen Ende des 10. Jhrts.) begegnet z.B. (*Hkr.* I, 98) der Reim

frǽ Hakonar *ǽvi*

wo *frǽ* ein ursprüngliches **frêu̯*[10] voraussetzt. Zu dieser Annahme ist man genötigt, um den orthographisch unvollkommenen Reim erklären zu können. Neben altem *frǽ* lag auch das neu entstandene **frêu̯*, das erst später (ums Jahr 1100—vgl. *Rímbeygla* **sǽu̯R* > *sjór*) zu *jó* kontrahiert wurde. Diese u̯ in **frêu̯* (= *frǽ* des *Hkr.*) läßt sich nur aus dem u̯ der übrigen Kasus erklären, wo sich dasselbe regelrecht hielt.

Bei *Sighvatr* begegnet (*Hkr.* II) ungefähr um dieselbe Zeit (Ende des 10. Jhrts.) der Reim

ýs sem kvikvir *tívar.*

Ýs setzt eine Form **îus* voraus, welche den vollen Reim mit *tívar* bildet. Die Flexion von *ýr* , Bogen ' (aus **îuaR*) wird wohl bei Sighvatr **ívr* (= *íu̯r*), **ívs* (= *íu̯s*), **ívi* (= *íui*), **ív* (= *íu̯*) usw. gelautet haben. Der Reim beweist, daß bei *ýs*, wo das u̯ der Stammsilbe *aiu̯-* schon regelrecht geschwunden war, ein neu entstandenes u̯ vorhanden war (*ýs* = *íus*, welches den vollen Reim (*helrim*) mit *tívar* bildet).

Diese Einführung des u̯ in die Kasus, wo es nicht lautgesetzlich vorlag, darf man endlich mit den ags. Formen der *u̯a*-Stämme in Zusammenhang setzen, wo gleichfalls ein *w* (u̯) analogisch auftrat, vgl. z.B. *snâ*(*w*), *snâwes.*

[10] Ebenso ist bei *spió* (got. *spaiw*), Prät. von *spýja* (got. *speiwan*) ein analogisches u̯ im Auslaut vorauszusetzen. Die urnordische Grundform **spaju̯u* sollte lautgesetzlich zu **spøy*, gerade wie **fraju̯u* > **frœju̯u* zu **frøy*, werden. Durch analogische Einführung eines u̯ aus dem Pl. (**spiu̯um*, vgl. das *g* in *stég* aus *stigum*) trat ein u̯ zu der Stammsilbe hinzu, nachdem das sonantische *u* im Auslaut regelrecht weggefallen war, sodaß die Form **spaju̯u* > **spœj*—dann **spœiu̯* > **spêu̯*, gerade wie **fraju̯ê* zu **frœiu̯e*, *frêu̯e*, wurde. Dieses **spêu* ging dann später in *spió* über, gerade wie **frêu̯* in *frió*. Diese Form *spió* beweist, daß das Lautgesetz *œj* > *ê* vor u̯ noch nach dem Wegfall des sonantischen *u* im Auslaut lebendig war (vgl. von Friesen, S. 44).

Digitized by Google

Da die Verbindung *æ̂u*[11] sonst außerhalb der *aiu*-Stämmen gar nicht vorkommt, sucht von Friesen den Übergang des *æ̂u* in *ió* auf gleichem Wege wie den Übergang von langem *ê* + *u̯* und langem *î* + *u̯* in den steigenden Diphthong *ió* (*iú*) zu erklären, wie z.B. altnorw. *trió* Nom. Akk. pl. aus **trêu* mit analogischem *u̯* aus dem Gen. pl. *treua; hjú*—vgl. got. *heiwa-* (*frauja*)—Nom. aus **hîua* usw.[12]

Der Übergang von langem *æ̂ : ê : î* + *u̯* in *ió* (*iú*) ist nach von Friesen der gleichen Entwicklung von kurzem *ĕ : i* + *u̯* zu *iú* analog (vgl. Björketorpsstenen *b(a)rutR* = *brŷtR* aus **briûtiR*). Den Übergang von *æ̂u* zu *ió* sucht er also dadurch zu begründen, daß die Kontraktion von langem Palatalvokal mit einem nicht palatalen Vokal sonst häufig erfolgt, falls beide Elemente sonantisch sind; z.B. *fiár* aus **fehar* > *fêar* > *fiár*, *friáls* aus **frîhals* > **frîals* > *friáls* (got. *freihals*).

Die Substantiva mit *iá* in der Stammsilbe erklärt von Friesen als Umbildung der *ió*-Formen nach dem Muster des Substantivs *mór* (aus **maihuaR*), wo wegen des *u*-Umlautes des *á* der Stammsilbe ein *ó* (älteres *ǫ́*) neben dem unumgelauteten *á* in der Flexion vorlag; *mór, mós, mávi, mó*, Pl. *mávar, máva*, usw. Auf gleiche Weise erklärt er die *iá*-Formen der Adjektiva als Umbildung der *ió*-Formen nach dem Adjektiv *hór* (aus **hauhR*, got. *háuhs*), Akk. *hávan* usw., wo gleichfalls die umgelauteten und unumgelauteten Vokale neben einander in der Flexion vorlagen, so daß wir z.B. Nom. m. sg. *mjór* aber Akk. sg. *mjávan* (nach *hór : hávan*) haben, gerade wie Nom. sg. *sjór*, aber Dat. sg. *sjávi* (nach *mór, mávi*). Durch Ausgleich traten dann später die *iá*-Formen in alle Kasus ein, sodaß z.B. die Formen Nom. sg. *mjár* und *sjár* ebenso zur Regel werden wie *mjór* und *sjór*.[13]

[11] Stämme in *âu̯i* (wie *glâu̯i-, hlâu̯i-, skâu̯i-*usw.) fallen in ihrer lautlichen Entwicklung (vgl. S. 46) mit den *aju̯*-Stämmen zusammen, indem das *â* hier den *i*-Umlaut erlitt, und so zu *â* (*âu̯*) wurde (vgl. *glár, hlár, skár* usw.).

[12] Daß bei dem Substantiv *ió*r aus **ehuaR* (got. *aíhwa*) der Diphthong *êu* sich jemals entwickelte, wird von Noreen (²§ 102, Anm. 1; ⁴§ 106, Anm. 1) in Abrede gestellt.

[13] Wimmers Annahme (*Altn. Grammatik*, übersetzt von Sievers, Halle, 1871, § 39, Anm. 1, vgl. § 11, c), daß die *ió*-Formen durch den *u*-Umlaut des *iá* der Stammsilbe entstanden seien, ist nicht haltbar. Wimmer hat überhaupt nicht erklärt, wie die *iá*-Formen zuerst entstanden sein sollen. Sie kommen höchst selten vor dem Jahre 1200 vor, und wenn sie auch schon vor dieser Zeit entstanden wären,

Digitized by Google

Von Friesens Erklärung für den Übergang des *ai̯* vor *u̯* in *æ̂* und für den Übergang des neu entstandenen *æ̂* + *u̯* in *ió* halte ich für richtig. Die analogische Einführung des neuen *u̯* (worauf seine Erklärung von dem Übergang des *æ̂u* in *ió* beruht) in die Kasus, wo das *u̯* der Stammsilbe schon regelrecht geschwunden war, scheint mir durch die skaldischen Reime genügend begründet zu sein. Aber seine Erklärung der *iá*-Formen als Umbildung der Formen mit Stammsilbe in *ió* nach Muster des Substantivs *mór*, *mós*, *mávi* usw. und bei den Adjektiven nach Muster von *hór*, *hávan* usw. bedarf weiterer Prüfung.

Daß die Formen in *iá* eben so jung sind (d.h. aus dem Ende des 12. Jahrts.) wie die Formen in *ió* beweisen die ältesten Handschriften,[14] wo die *iá*-Formen zuerst in der Literatur vorkommen, so z.B. hat die *Placitusdrápa* (aus dem Ende des 12. Jahrts.) Akk. sg. *sea* (= *siá*). Weder die *iá*- noch die *ió*-Formen kommen vor dem 12. Jahrhundert vor. Von Friesens Ansicht, daß das *ió* aus dem neu entstandenen *æ̂u* erst ums Jahr 1100 entstanden sei, steht im Einklang mit der Tatsache, daß die *ió*-Formen erst in jüngerer Zeit, nämlich in der Prosa des 13. und 14. Jahrhunderts häufig begegnen. In der Skaldendichtung des 8., 9. und 10. Jahrhunderts sowohl wie in den poetischen Teilen der älteren Edda findet man fast ausschließlich die Formen mit *æ̂* in der Stammsilbe.[15] Nur in den prosaischen Teilen der älteren Edda und in der Sagaliteratur der jüngeren Zeit (d.h. von 1200 an) begegnen häufig die Formen mit *ió* und mit *iá* in der Stammsilbe. Wenn die *ió*-Formen erst ums Jahr

könnten sie doch nicht so alt sein wie die *ió*-Formen, die in der *Rímbeygla* am Ende des 12. Jahrts. tatsächlich belegt sind. Zur Zeit der Kontrahierung des *æ̂u* zu *ió* ist keine Spur der Wirkung des *u*-Umlautes vorhanden, ebenso beim Übergang eines *tu* zu *iú*(*ió*). Zu dieser Zeit (ums Jahr 1100) war also der *u*-Umlaut kaum mehr ein lebendiges Lautgesetz. Aus dem Umstande, daß der *u*-Umlaut eines *á ó* (älteres *ǭ*) war, zieht Wimmer den Schluß, daß das *ó* der *ió*-Formen durch den *u*-Umlaut des *á* in *iá* entstanden sei, obwohl er selbst zugibt (§ 11, c), daß der *u*-Umlaut „sich regelmäßig nur in den ältesten Handschriften zeigt und später fast *gans aufgegeben worden ist*" (vgl. von Friesen S. 50, Anm. 1; über Hultmans Ansicht *sióR* = *siǭR*, *Arkiv. f. Nord. Fil.*, XVII, 3, S. 121).

[14] Vgl. Larssons, *Ordförrådet i de älsta isländska handskrifterna*, Lund, 1891, S. 295.

[15] Vgl. Cleasby-Vigfússon, *Icelandic-English Dictionary*, Oxford, 1874. "*sær* m., there are three forms, *sær*, *sjór*, *sjár* (cp. *snær*, *slær*, etc.); in old writers *sær* is commonest, *sjór* in mod., *sjár* is the most rare."

Digitized by Google

1100 entstanden wären, wie es die Handschriften lehren,[16] so läßt sich leicht erklären, warum sie erst nach dem Jahre 1200 in der Flexion zur Herrschaft gelangten. Dasselbe gilt ja auch von den *iá*-Formen, die nach von Friesen Umbildungen der *ió*-Formen waren und die daher noch später als jene entstanden sein müssen.

Gegen von Friesen will Paul[17] die *iá*-Formen nicht als Umbildungen der *ió*-Formen nach dem Muster von *mór* und *hór*, sondern als Lautwandel innerhalb der Flexion selbst erklären.[18] Paul vertritt die Ansicht, daß der rein lautlichen Entwicklung nach zuerst das *aiu* zu *æ̂u* wurde. Im Auslaut und vor konsonantischer Endung sei das *u* (d.h. *æ̂u* wurde zu *æ̂*) weggefallen und das *æ̂* in der Stammsilbe zur Herrschaft gelangt. Vor einem *a* der Endung sei gleichfalls das *u* weggefallen, und der aus *æ̂* + *a* entstandene Hiatus dann in den steigenden Diphthong *iá* übergegangen. Diesen Wegfall des *u* vor dem *a* erklärt er als Analogiewirkung nach denjenigen Kasus, wo das *u* schon regelrecht geschwunden war, nämlich 1) vor einem *u* der Endung, 2) wo das *u* des Stammes vor konsonantische Endung und 3) in den Auslaut trat, vgl. Dat. pl. *sæ̂(u)um*, Nom. sg. *sæ̂r*, Akk. sg. *sæ̂*. Den Anlaß zu den *ió*-Formen[19]

[16] Vgl. von Friesen, S. 47 f., 69.

[17] Paul. *P.B.B.* VI, S. 107 f.: „Die dreiheit *snær-sniár-sniór*, *sær-siár-siór* wird folgende entwickelungsgeschichte haben. Zuerst rein lautlich entwickelt:

sæ̂r	*sæ̂var*
sæ̂var	*sæ̂va*
sæ̂vi (*sæ̂*?)	**sæ̂um*
sæ̂	*sæ̂va*

Dann schwankender wegfall des *v* nach analogie des nom. und acc. sg. und dat. pl., wodurch doppelformen entstehen: *sæ̂var*—**sæ̂ar*, *sæ̂va*—**sæ̂a*. Darauf contraktion **sear*, **sea*, **seom*. Darauf dringen *ea* und *eo* in den nom. acc. sg. (*sear*, *seor* neben *sæ̂r*) und weiter in die casus mit erhaltenem *v* (*sjávar*, *sjóvar*, etc.). Vielleicht hat sich der dat. sg. zuerst nach dem dat. pl. gerichtet; ich finde wenigstens in Hom. diesen in der form *sjó* neben *sávar*.—Jedenfalls dürfen wir uns die sache nicht dadurch erleichtern, daß wir aus **sævr* ein **sæur*, *seor* entstehen lassen," usw.

[18] Ebenso Holthausen, *Altisl. Elementarbuch*, § 39, Anm.

[19] Paul will die Form *sió* Dat. sg. als Umbildung nach dem Dat. pl. *sióm* ansehen. Es ist schon oben (vgl. Fußn. 9) bemerkt worden, daß *sæ̂r* als altem *i*-Stamme die *e : i*-Endung im Dat. sg. fehlen sollte. Es steht also nichts im Wege anzunehmen, daß *sió* (aus **sæ̂u*) eine lautgesetzliche Form ist. Hierdurch verliert Paul eine Stütze der Annahme, daß die *ió*-Formen vom Dat. pl. ausgegangen seien. Daß sich der Dat. sg. zuerst nach dem Dat. pl. gerichtet habe, läßt sich aus der Form *sió* nicht folgern.

Digitized by Google

erklärt er hingegen „ vielleicht " aus dem Dat. pl., wo der Hiatus *ǣ* + *u* (der Endung) regelrecht entstanden, und dann weiter in den steigenden Diphthong *ió* übergegangen sei. Durch Ausgleich seien dann die *ió-* und *iá*-Formen in alle Kasus eingetreten und so in der Flexion zur Herrschaft gelangt.

Holthausen[20] erklärt die *ió : iá*-Formen auf gleiche Weise wie Paul, nur daß er den durch den Wegfall des *u̯* vor dem *a* der Endung hervorgerufenen Hiatus *æ̂* + *a* offenbar als lautgesetzlich ansehen will. Angesichts der Behandlung des *u̯* im Inlaut zwischen Vokalen läßt sich diese Annahme nicht aufrecht erhalten.

Pauls Erklärung der Formen mit *æ̂* in der Stammsilbe weicht von der von Friesens insofern ab, als Paul das *æ̂* der Stammsilbe überall für lautgesetzlich ansieht, während von Friesen das *æ̂* nur da für lautgesetzlich hält, wo sich das *u̯* in literarischer Zeit erhielt (d.h. vor einem *a* oder *e(i)* der Endung); sonst sei das alte *aiu̯* lautgesetzlich zu *øy* geworden (**saiu̯R* > **sǣu̯R* > **sǣu̯r* > *sǣr* nach Paul, nach von Friesen aber **saiu̯R* > **sæiu̯R* > **søyr; sǣr* hingegen nach dem Gen. *sǣu̯ar*, *sǣu̯a* usw., also Analogiebildung).

Ihre Meinungen treten noch weiter auseinander in bezug auf die Entstehung der Formen mit 1) *ió* und 2) *iá* in der Stammsilbe.

I

Pauls Annahme, daß die Formen mit *ió* in der Stammsilbe aus dem Dat. pl. ausgegangen seien, scheint mir nur zum Teile richtig. Mit Recht bemerkt von Friesen (S. 33), es sei höchst unwahrscheinlich, daß sich der Diphthong *ió* aus diesem einen Kasus durch das ganze Paradigma hindurch erstrecken konnte. Von Friesens Annahme hingegen, daß das *ió* sich nicht nur im Dat. pl., sondern auch im Nom. Akk. sg. lautgesetzlich aus *æ̂* + *u : u̯* entwickelt habe (im ersteren Fall aus *æ̂* + dem *u* der Endung, im letzteren aus *æ̂* + dem neu eingeführten *u̯* der übrigen Kasus, vgl. 1) Dat. pl. **sǣ(u̯)um* > *sióm*, 2) Nom. sg. **sǣu̯R* > *siór*, Akk. sg. **sǣu* > *sió*), findet eine Stütze, erstens in

[20] Holthausen (*Altisl. Elementarbuch*, § 39, Anm.); „ Ebenso erklären sich wol die Doppelformen von *sær* See etc., indem z.B. der g. sg. *sǣar* zu *sjár*, d. pl. *sǣom* zu *sjóm* wurde, und aus diesen Formen später besondere Paradigmen entstanden."

Digitized by Google

den tatsächlich begegnenden Formen der *Rímbeygla*, und zweitens darin, daß die Umbildung der übrigen Kasus mit *æ̂* in der Stammsilbe zu *ió*, wenn man lautliche Entwickelung des *æ̂* + *u* : *u̯* zu *ió* annimmt, desto leichter geschehen konnte. Es ist nicht nötig, den Nom. Akk. sg. *sióR*, *sió* der *Rímbeygla* als Analogiebildung nach dem Dat. pl. zu erklären, wenn sich diese Formen ganz gut mit von Friesen auf lautlichem Wege erklären lassen. Wenn man nun annimmt, daß diese Formen (Nom. Akk. sg.) in *ió* lautliche Entwicklungen sind, so konnte die Umbildung der übrigen Kasus (mit Stammsilbe in *æ̂*) zu *ió* desto leichter geschehen, indem das *ió* als Stammsilbe dann im Paradigma desto häufiger vorkam. Die Umbildung wäre dann nicht nur vom Dat. pl., sondern auch vom Nom. und Akk. sg. (und bei den *i*-Stämmen auch vom Dat. sg.) ausgegangen. Hierdurch wird von Friesens Annahme über die Entstehung der *ió*-Formen, die er durch das *æ̂* (= *æ̂u̯*) der Skaldendichtung begründen will, noch weiter bekräftigt; und zwar spricht dies für von Friesens und gegen Pauls Annahme über die Entstehung der *ió*-Formen in Nom. Akk. sg., vgl. *sióR*, *sió*.

2

Anderseits läßt sich Pauls Erklärung der *iá*-Formen aus dem Übergang eines *ǽ* + *a* zu *iá* (also auf lautlichem Wege) nur aufrecht erhalten, wenn man den Wegfall[21] des *u̯* vor einem *a* der Endung erklären kann. Paul erklärt diesen Wegfall als Analogiewirkung nach den übrigen Kasus, wo das *u̯* schon regelrecht geschwunden war, z.B. *sǽr*, *sǽ*, **sǽum* (s. oben). Aber hier nimmt Paul, wie mir scheint, seine Zuflucht zu einer Analogiewirkung, die sich sonst nicht im Nordischen nachweisen läßt.[22] Die Analogiewirkung ist, wie mir scheint, anderswo zu

[21] Die jüngere Sprache zeigt eine starke Neigung das *w* (*u̯*) da auszustoßen, wo es lautgesetzlich stehen sollte: z.B. *sjóir* statt *sjóvir*, *sjóar* statt *sjóvar*, *sjóum* statt *sjóvum* (wo das *v* analogisch wiederhergestellt war) usw. Aber dieser Wegfall des *u̯* fand erst statt, nachdem das *u̯* zu bilabialem *b* oder zu labiodentalem *w* geworden war, also erst nachdem die *ió* : *iá*-Formen entstanden waren. Er hat also nichts mit dem Wegfall des *u̯* vor einem *a* der Endung zu tun, woraus ein Hiatus *æ̂* + *a* entstanden sein soll.

[22] Zwar findet man im Althd. den Wegfall eines intervokalischen *w* durch Angleichung an den Nom. sg., wo das *w*(*o*) im Auslaut nach langem Vokal regelrecht wegfiel (vgl. *rê*, *rêes* Rb.), aber das inlautende *w* nach langem Vokal fiel sowohl in

Digitized by Google

suchen. Von Friesens Einwendungen (S. 32–33) gegen Pauls Annahme scheinen mir freilich nicht zwingend. Er will nämlich Pauls Annahme aus dem Grunde verwerfen, daß die von Paul vorausgesetzten Formen, z.B. **sjár* Gen. sg. aus **sâear*, **sjá* Gen. pl. aus **sâea*—niemals in den Handschriften tatsächlich begegnen. Im Gegenteil fanden sich hier immer die Formen mit bewahrtem *u̯* vor, z.B. *sævar*, *sióvar*, *siávar*, usw. Es ist aber nicht unbedingt notwendig, eine Form historisch zu belegen, um ihr Dasein in der Sprache voraussetzen zu dürfen; sie kann doch, wo nicht in der litterarischen doch in der mündlichen Sprache existiert haben.

Pauls Annahme läßt sich meiner Meinung nach aufrecht erhalten, und zwar auf folgende Weise: das *u̯* fiel vor einem *a* der Endung weg durch Analogiewirkung nach anderen Stämmen, *wo ein Hiatus vor einem a der Endung regelrecht vorlag und wo aus diesem Hiatus der steigende Diphthong iá entstand.* Dies war der Fall bei *býr* m. (*ja*) und *fé* n. (*a-* = alter *u*-Stamm), z.B. Gen. sg. **bý̯ar* > **bý̯ar* > *biár*, **fehar* > **fêar* > *fiár*, Gen. pl. **bý̯a* > **bý̯a* > *bia*, **feha* > **fêa* > *fiá*. Diese Substantiva ent-

älteren als in jüngeren Denkmälern nicht selten aus (vgl. *grâ̂r*, *êa*, *spîan*, usw.), sodaß es hier nicht notwendig ist, Analogiewirkung anzunehmen (vgl. Braunes *Althd. Grammatik*[3], § 110, Anm. 1; § 204, Anm. 1). Im Alts. dagegen (vgl. Holthausen, *Alts. Elementarbuch*, § 164, Anm. 1) ist inlautendes *w* zwischen Vokalen außer vor *o* und *u* regelmäßig erhalten. Wenn *w* vor palatalen Vokalen geschwunden ist, so ist die Neubildung nach dem Nom. sg. zu erklären (vgl. *sêe* 'dem See' m. neben *sêwe*, nach dem Nom. sg. *sê* (älteres **sêô*)), aber solche Neubildungen sind selten und stehen nicht häufig neben der lautgesetzlichen Form mit *w*, wie es im Altn. (**siár* neben *sæ̂u̯ar*) der Fall gewesen sein müßte, damit ein neues Paradigma mit *iá* in der Stammsilbe daraus hätte entstehen können. Auch im Ags. (vgl. Sievers *Ags. Grammatik*[3], § 173; § 250, Anm. 4) ist das *w* zwischen Vokalen regelmäßig erhalten. Nur im Anglischen kommen Neubildungen ohne *w* vor, die man für Pauls Annahme geltend machen könnte; im Ags. nämlich schwand (wie im Althd. und im Alts.) das *w* im Nom. sg. im Auslaut, wobei der Stamm ohne *w* zum neuen Paradigma diente, während im Nordischen das *u̯* (**sæ̂u̯R* > *siór*) im Nom. sg. wiederhergestellt wurde, schon ehe sich die Formen in *iá* entwickelten. Wäre das *u̯* vor dem *a* der Endung im Nordischen durch Angleichung an den Nom. Akk. sg. ausgefallen, so hätte das schon vor der Entstehungszeit des neuen **sæ̂u̯R* (woraus *siór*) stattfinden müssen, denn nach dieser Zeit läßt sich kein Wegfall des *u̯* im Nom. sg. voraussetzen. Daß sich die *iá*-Formen vor der Entstehungszeit des *ió* entwickelten, läßt sich angesichts der sprachgeschichtlichen Tatsachen nicht aufrecht erhalten. Es ist auch höchst unwahrscheinlich, daß nach der Entstehungszeit des *ió* irgend welche Analogiewirkung nach dem Nom. sg. *sær* sich hätte geltend machen können, da neben dem *sær* auch ein *siór* vorlag.

Digitized by Google

hielten als Stammvokal in der Flexion langen einfachen Vokal (*ŷ*, *ê*) und die Diphthonge *iá* und *ió*, ebenso wie die *aiu*-Stämme, vgl. *sær : siár, sióm.* Wenn von Friesen festgestellt hat, daß ein *æ̂* + *u* in *ió* überging, so steht nichts im Wege anzunehmen, daß ein *æ̂* + *a* auf gleichem Wege in *iá* überging. Wenn *æ̂* + *u* gleich wie *ê* + *u* behandelt wurde (vgl. S. 49), indem sie beide in *ió* übergingen (vgl. **sæ̂um* > *sióm*, **fêum* > *fióm*), weshalb sollten dann nicht *æ̂* + *a* und *ê* + *a* auf gleiche Weise behandelt worden sein, indem sie beide in *iá* übergingen (vgl. **fêar* > *fiá*, **sæ̂a* > *siá*)? Nichts steht im Wege das anzunehmen, sobald es sich feststellen läßt, daß das *u* des Stammes vor einem *a* der Endung wegfiel.

Von Friesen will die *iá*-Formen der Substantiva (s. oben) als Umbildung der *ió*-Formen nach dem Muster von *mór, mós, mávi,* usw. erklären, wo neben dem *á* ein umgelautetes *ó* in der Flexion regelrecht vorlag. Er sucht also die Entstehung der *iá*-Formen als Umbildung der *ió*-Formen nach dem Muster eines einzigen Substantivs zu erklären. Schon Kock (*Ark. f. Nord. Fil.*, XVII, 4) hat darauf hingewiesen, daß ein einziges Substantiv schwerlich die ganze Flexion der *aiu*-Stämme umbilden könnte. Zu *mór* aber fügt O. F. Hultman[23] auch die Substantiva *hár* ‚Ruderdulle,' *hár* ‚Hai,' und *sár* ‚Zuber' hinzu, welche seiner Vermutung nach wenigstens im Sg. gerade wie *mór* flektierten, sodaß von Friesen vielleicht nicht auf das eine Substantiv, wonach die Formenumbildung geschehen sein soll, beschränkt ist. Ich gebe schon zu, daß einzelne Substantiva gegenseitig auf einander in der Flexion wirkten, z.B. *nótt : náttar* bildete *smótt : smóttar* zu *smótt : smáttar* um, woraus *smátt* Nom. sg. statt des lautgesetzlichen *smótt;* und *bógr : bógar* bildete *spónn : spánar* zu *spónn : spónar* um, usw.[24] Aber hier haben wir es mit der Umbildung von Substantiven zu tun, welche beide einen langen einfachen Vokal in der Stammsilbe enthielten. Das eine Substantiv enthielt nicht einen Diphthong

[23] „Växlingen *æ̂ : ió : iá*," *Ark. f. Nord. Fil.*, XVII, 3, S. 213 f.

[24] Daß sich hingegen *sór : sóvar* nach dem Muster von *fiotrar : fiatrar, fiolda : fialda* zu *sór : sávar* umbildete, wie Kock (vgl. von Friesen S. 69) meint, ist nicht wahrscheinlich, da die *a*-Brechung des langen Diphthongs *ió* zu *iá* sonst nicht zu belegen ist. Im letzteren Falle (*fiotrar : fiatrar* usw.) handelte es sich um eine ganz verschiedene Gruppe von Lauten, nämlich um die kurzen Diphthonge *ŭŏ : ĭă* (d.h. die *u*-Brechung des ursprünglich kurzen **ĭ* : **ĕ* der Stammsilbe).

Digitized by Google

und das andere einen Monophthong. Auf die Fälle, wo die Stammsilbe einen Diphthong (wie z.B. das *ió* in *siór*) enthielt, könnte die Umbildung *ió* zu *iá* nach dem Muster eines Monophthongs *ô : â* (wie z.B. *ó : á* in *mór*, *mávi*) nicht leicht Anwendung finden. Sonst ist mir eine solche Umbildung nicht bekannt.[25]

Wenn hingegen Umbildung *ió* zu *iá* überhaupt anzunehmen ist, so ist es das Einfachste und das Natürlichste, diese Umbildung nach dem Muster derjenigen Substantiva vorauszusetzen, wo nicht die *Monophthonge ó* und *á*, sondern die betreffenden *Diphthonge ió* und *iá* lautgesetzlich neben einander in der Flexion vorlagen. Bei den Substantiven *bý* und *fé* (s. oben) finden sich die Diphthonge *ió* und *iá* beide lautgesetzlich neben einander in der Flexion vor, z.B. Gen. sg. *biár*, *fiár* Gen. pl. *biá*, *fiá* neben Dat. pl. *bióm*, *fióm*. Schon früh ist die Neigung bemerkbar, dieses *ió* durch *iá* zu ersetzen (vgl. *biám* neben *bióm*, *fiám* neben *fióm*), wohl durch Analogiewirkung nach den Genitivformen in *iá:* nämlich, *biár*, *biá* und *fiár*, *fiá*. Diese Substantiva enthielten in der Stammsilbe einerseits langen einfachen Vokal (*ŷ*, *ê*), und anderseits die Diphthonge *ió* und *iá*. Bei den *aiu*-Stämmen entstand gleichfalls auf lautgesetzlichem Wege einerseits langer einfacher Vokal (*æ̂*, vgl. Gen. sg. *sæ̂uar* usw.) und anderseits der Diphthong *ió* (vgl. Dat. pl. *sióm*). Hierzu kommen auch weiter die später entwickelten Formen in *ió*, die dem neu entstandenen **æ̂u* ihr Dasein verdankten, z.B. Nom. sg. *siór*, Akk. sg. *sió*. Diese Formen der *aiu*-Stämme in *æ̂* und in *ió* lassen sich also ohne Beziehung zu den oben genannten Stämmen auf rein lautlichem Wege erklären. Die Formen der *aiu*-Stämme in *iá* hingegen setzen, wenn man sie auf lautlichem Wege erklären will, einen Hiatus *æ̂(u)a* voraus, welcher lautgesetzlich nicht gestattet wurde. Ich erkläre diesen Hiatus als Analogiewirkung nach *býr* und *fé*, wo derselbe vor einem *a* der Endung lautgesetzlich entstand (vgl. **býar*, **fêar*). Aus den Hiatusformen entwickelte sich dann der Diphthong *iá* (vgl. *biár*, *fiár*); ebenso **sæ̂uar* > **sæ̂ar* > *siár*. Das Vokalverhältnis der Stammsilbe—langer einfacher Vokal : *ió*—entwickelte in der Flexion das Gefühl, daß, wo bei *býr* und *fé* ein

[25] Z.B. ist *giǫf*, *giafar* keine Umbildung nach *sǫk*, *sakar*, sondern eine lautgesetzliche Entwickelung des *u*-Umlautes von dem **ĕ* des Stammes.

Digitized by Google

Hiatus (**bý́ar, fé́ar*)—d.h. langer einfacher Vokal + *a*—(woraus *iá*) vorlag, dasselbe auch der Fall bei den *aiu̯*-Stämmen sein sollte, wo sich gleichfalls dieses Vokalverhältnis—langer einfacher Vokal (*æ̂*) : *ió*—in der Stammsilbe vorfand. In beiden Fällen, einerseits bei *býr* und *fé*, anderseits bei den *aiu̯*-Stämmen, herrschte dann schließlich in der Stammsilbe das Vokalverhältnis—langer einfacher Vokal (*ŷ*, *ê*, *æ̂*) : *ió* : *iá*—. Wie bei den *aiu̯*-Stämmen lassen sich die *iá*-Formen bei den *ĕua*-Stämmen erklären, z.B. *kné*, *tré*, Gen. pl. *kniá*, *triá*, aus **knêu̯a*, **trêu̯a* mit analogischer Einführung des langen *ê*.[26] Bei diesen Substantiven herrschte gleichfalls in der Stammsilbe lautgesetzlich das Vokalverhältnis—langer einfacher Vokal (*ê*) : *ió*—(vgl. Dat. pl. *knióm*, *tróm*). Durch Analogiewirkung nach *býr* und *fé*, wo dieses Vokalverhältnis in der Stammsilbe gleichfalls lautgesetzlich herrschte, entstand Hiatus nach langem Vokal (*ê* + *a*), ebenso wie bei diesen (vgl. **bý́ar*, **fé́ar*), woraus gleichfalls der steigende Diphthong *iá* entstand[27] (vgl. *fé*, *fiá*, *fióm* : *kné*, *kniá*, *knióm*). Man darf also das Gesetz aufstellen, daß ein *u̯* vor einem *a* der Endung nach langem Stammvokal wegfallen konnte. Dies war aber kein lautgesetzlicher Vorgang, sondern die Regel ergab sich aus Analogiewirkung nach den Fällen, wo ein Hiatus vor dem *a* regelrecht vorlag. Aus diesem Hiatus—langem Vokal + *a*—entstand der Diphthong *iá* etwas nach der Zeit der Kontrahierung des *æ̂u̯* zu *ió*.

Ferner kommt hierbei der Einfluß derjenigen Verba in Betracht, bei welchen langer Stammvokal mit folgendem *a* oder *u* der Endung kontrahiert wurde, woraus sich, gerade wie bei den Substantiven, die steigenden Diphthonge *iá* und *ió* entwickelten. Hier herrschte in der Flexion das lautgesetzlich entwickelte Vokalverhältnis—langer einfacher Vokal : *iá* : *ió*—ebenso wie

[26] Der Stamm ist **knĕu̯a-*, **trĕu̯a-*, aber jeder kurze Vokal, der entweder ursprünglich oder durch Schwund folgender Laute *auslautend* steht, wird gedehnt, daher z.B. *kné*, *tré* (vgl. Noreen[3], § 117; [4]§ 122). Dieses *ê* ist im Altnorw. wieder in den Nom. Akk. pl. eingeführt worden, wo das *u̯* wohl aus dem Gen. pl. (**treu̯a*) analogisch hinzugefügt wurde (d.h. **knêu̯*, woraus *knió*, usw., vgl. von Friesen, S. 48 f., Noreen[3], § 102, Anm. 1; [4]§ 106, Anm. 1).

[27] So lassen sich die Genitivformen *kliár*, *liár*, aus *klé*, *lé* (**kleu̯an-*, **leu̯an-*, schw. N.) erklären. Später kommen die Formen *kliár* und *liár* auch im Nom. sg. neben *klé* und *lé* vor, ebenso wie *sjár* neben *sær* (vgl. Noreen[3], § 394, Anm. 1; [4]§ 404, Anm. 1).

Digitized by Google

bei den Substantiven *býr* und *fé* (vgl. *býr, biár, bióm, fé, fiár, fióm*). Daß die Verba auf dem gesammten Gebiete des Germanischen die Vokalverhältnisse der Substantiva bis zu einem gewissen Grade beeinflußten, läßt sich sonstwo beobachten. Bei dem Verbum *sjá* , sehen,' z.B. (ebenso bei *ljá*, , leihen ') herrschten im Paradigma die Diphthonge *iá* und *ió* neben langem einfachen Vokal *ê*; z.B. Inf. *siá*, 3. Per. sg. *sér*, 1. Per. pl. *sióm* (*siám*). Die Formen mit Diphthong *iá* und *ió* (Inf. *siá*, 1. Per. pl. *sióm*) sind sicher aus älterem **sêa* und **sêom* entstanden, wo der lange einfache Vokal *ê* mit kurzem *ă* oder kurzem *ŏ* (*ŭ*) der Endung in die steigenden Diphthonge respektive *iá* und *ió* überging. Bei *sióm* lag die Neigung vor, das *ió* durch *iá* (*siám*) zu ersetzen, wohl nach Muster des Infinitivs *siá*, ebenso wie dies bei *biám* (statt *bióm*), *fiám* (*fióm*) Dat. pl. der Fall war, nach dem Muster der Genitivformen in *iá* (vgl. *biár, biá, fiár, fiá*); vgl. auch die *eua*-Stämme, *triám* (*tribm*), *kniám* (*knibm*). Da bei diesen Substantiven sowohl als bei den Verben ein *iá* häufig das regelrechte *ió* ersetzte und das Umgekehrte niemals vorlag (z.B. niemals Gen. sg. *fiór* statt *fiár*, noch Gen. pl. *trió* statt *triá*, noch Inf. *sió* statt *siá*) so darf man wohl annehmen, daß dies ursprünglich auch bei den *aiu*-Stämmen der Fall war. Das steht ja im Einklang mit der Annahme, daß die *ió*-Formen älteren Ursprungs sind als die *iá*-Formen. Die Kontraktion des langen Stammvokals mit einem *a* der Endung (vgl. **fehar* > *fêar*, woraus *fiár*) erfolgte wohl etwas später als die Kontraktion mit einem *u* der Endung (vgl. **fehom* (älteres **fehum*) > *fêom*, woraus *fióm*). Die jüngere Form ersetzte dann häufig die ältere, d.h. das *iá* ersetzte das ältere *ió*.

Dieses Vokalverhältnis—einerseits langer einfacher Vokal, anderseits der Diphthong *ió : iá*—in der Stammsilbe übertrug sich von da, wo dasselbe lautgesetzlich vorlag (vgl. Subs. *bý, biár, bióm, fé, fiár, fióm;* Verb. *sér, siá, sióm*) auf die Fälle, wo das Vokalverhältnis—langer einfacher Vokal : der Diphthong *ió* —in der Stammsilbe schon vorlag (vgl. die *aiu*- und die *ĕu*-Stämme, *sær : sióm, kné : knibm*), sodaß auch bei diesen ein Hiatus vor dem *a* der Endung (vgl. Gen. sg. *býar* > *biár*, so **sêar* > **siár*) entstand, woraus sich gleichfalls der Diphthong

Digitized by Google

iá entwickelte. Endlich herrschte bei diesen wie bei jenen das Vokalverhältnis—langer einfacher Vokal : der Diphthong *ió : iá* —in der Stammsilbe, woraus neue Paradigmen entstanden. Der Schwund des *u̯* im Nom. Akk. sg. und im Dat. pl. erklärt nicht, wie Paul meint (s. oben), den Schwund des *u̯* vor einem *a* der Endung, denn die Analogiewirkung ist da zu suchen, wo das *u̯* vor einem *a* der Endung sonst *lautgesetzlich* schwand. Ferner wurde das schon entwickelte Vokalverhältnis *ió : iá* ohne Zweifel durch das Muster von *mór, mós, mávi* usw. noch weiter verstärkt, indem hier gleichfalls langes *ó* und *á* in der Flexion neben einander vorlag. Daß sich aber die *iá*-Formen als ursprüngliche Umbildung der *ió*-Formen nach dem Muster von diesem Substantiv erklären lassen, wie von Friesen meint (s. oben), glaube ich nicht. Die Umbildung ist vielmehr nach denjenigen Stämmen erfolgt, wo nicht die einfachen langen Vokale *ó : á*, sondern die Diphthonge *ió : iá* in der Stammsilbe regelrecht vorlagen.

Auf gleiche Weise sind die *ió : iá*-Formen der Adjektiva (vgl. *slǽr, slíór, sliár*) zu erklären. Eine Umbildung des *ió* der Stammsilbe zu *iá* nach Muster des Adjektivs *hór : hávan* anzunehmen, werden wir im Hinblicke auf die Substantiva mit entsprechendem Vokalismus ablehnen müssen. Wenn bei den Substantiven der *aiu̯*-Stämme das *u̯* des Stammes vor einem *a* der Endung wegfallen konnte, so steht nichts im Wege anzunehmen, daß dies auch bei den Adjektiven der *aiu̯*-Stämme der Fall war. Wohl aber konnte das Vokalverhältnis der Stammsilbe (*ó : á*) in dem Adjektiv *hór : hávan* das ähnliche Verhältnis der Diphthonge (*ió : iá*) bei den Adjektiven der *aiu̯*-Stämme noch weiter begünstigen. Das Beispiel von *mór : mávi*, usw. und von *hór : hávan*, usw. bildete nicht *siór : sióvi* zu *siór : siávi* und *sliór : slióvan* zu *sliór : sliávan* um,[28] sondern verstärkte

[28] Von Friesen sieht (S. 51, unten) als Probirstein zu der Richtigkeit seiner Auffassung die Tatsache an, daß bei dem Neutrum *frǽ* nur *frió* aber kein **frá* vorliegt; die Umbildung gehe also nur vom Mask. aus, weil ein Mask. (*mór*) das Muster dazu bot. Die Neutra der *aiu̯*-Stämme im Altnordischen beschränken sich eigentlich nur auf dieses Wort *frǽ*, ‚Samen,' denn *hlǽ*, ‚Grabhügel' (got. *hlaiw*) kommt ja nur in Zusammensetzungen vor, z.B. *Hlǽfǫdr, Hlæfreyr*, und *lǽ*, ‚Verderben' gehört nicht hierher, wie das got. *lêw* N., *lêwjan* V. aus urgerm. **lâw-* beweist. Daß eine Nebenform **frá* nicht auftritt, ist nicht auffallender, als daß neben *skǽr* ‚Elster' nur ein *skiór* aber kein *skiár* (vgl. von Friesen, S. 39–40) vorliegt. Die

Digitized by Google

hier nur dieses Vokalverhältnis der Stammsilbe, nachdem sich die *ió*- und *iá*-Formen schon entwickelt hatten. Die Stammsilbe enthielt schon entweder 1) langen einfachen Vokal oder 2) den Diphthong *ió : iá*. Das *iá* der Stammsilbe verdankt hingegen sein Dasein der Analogiewirkung nach denjenigen Fällen, wo ein Hiatus vor einem *a* der Endung regelrecht vorlag. Da nun vor einem *a* oder *i* (*e*) der Endung *mór* und *hór* langes *á* (aber sonst langes *ó*) in der Stammsilbe hatten, so wurde das *ió : iá* der *aiu*-Stämme nach Muster von diesem *ó : á* noch weiter begünstigt. Von Friesens Erklärung der *iá*-Formen, die jetzt schon von vielen Gelehrten angenommen worden ist (vgl. Hultman, Kock, Noreen, u.a.), scheint mir nicht ganz richtig zu sein. Vielmehr glaube ich, daß Paul recht hat, wenn er behauptet, daß die Formen in *iá* aus dem Hiatus *æ̂(u)a* entstanden seien, aber seine Erklärung dieses Hiatus ist meiner Meinung nach weder genügend noch zwingend.

Das Vokalverhältnis *æ̂ : ió : iá* der *aiu*-Stämme wurde noch weiter durch das Beispiel der Verben begünstigt, wo das Vokalverhältnis—langer einfacher Vokal : *ió : iá*—lautgesetzlich vorlag. Das *ió* entstand hier vor einem *u* der Endung, das *iá* vor einem *a* der Endung, ebenso wie bei den Substantiven, wo dieses Vokalverhältnis lautgesetzlich in der Flexion herrschte. So ist z.B. die lautliche Entwicklung von 3. Per. sg. *sér*, Inf. *siá*, 3. Per. pl. *sióm* ebenso regelrecht als die von *bý*, *biár*, *bióm* und *fé*, *fiár*, *fióm*. Dieses Vokalverhältnis übertrug sich nun auf die *aiu*- und die *eu*-Stämme, wo der lange Vokal und der Diphthong *ió* gleichfalls vorlagen, sodaß auch bei diesen ein Hiatus vor einem *a* der Endung entstand, woraus sich das *iá* entwickelte—, z.B. *sœ́r*, *sióm*, etwas später Gen. sg. **siár; tré*, *triá*, *tróm*, usw. Dieser Hiatus vor einem *a* der Endung entstand nur nach langem Vokal,[29] wobei die Sache eine Einheitlichkeit gewinnt, die sowohl bei von Friesens als auch bei Pauls Erklärung der *iá*-Formen fehlt. Wenn *bý*, *biár*, *bióm* und *fé*, *fiár*, *fióm* und

Formen mit *iá* sind überhaupt seltener als die mit *ió*. Daß das eine Neutrum der *aju*-Stämme keine Nebenform auf *iá* (**friá*) aufzuweisen hat, beweist nicht die Richtigkeit der Auffassung von Friesens.

[29] Auch im Althd. schwindet intervokalisches *w* gerne nach langem Vokal (vgl. *grâwêr : grâêr*, *êwa : êa*, *spîwan : spîan* usw., vgl. Braunes *Althd. Grammatik*[4], § 110, Anm. 1).

Digitized by Google

auch *sér*, *siá*, *sióm* lautgesetzlich sind und wenn *sǽr*, *sióm*, *tré*, *tríom* sich auf lautlichem Wege erklären lassen, warum sollte man dann nicht bei den letzteren das *iá* (Gen. sg. **siár*, Gen. pl. *tríá*, aus **sǽa*, **trêa*) der Analogie nach den zuerst genannten Fällen zuschreiben, wo nach langem Vokal vor einem *a* der Endung ein Hiatus lautgesetzlich [80] entstand?

Jedenfalls zeigt sich hier ein Sprachgefühl, welches sonst bei den Substantiven und Verben zu bemerken ist und welches diese Einheitlichkeit des Lautwandels *ǽ : ió : iá* wenigstens zum Teile erklärt. Man vergleiche zum Beispiel die ursprüngliche Vokalregelung der *u*-Stämme: die muß in allen Fällen, wo es sich um ein *e* oder *i* der Stammsilbe handelte, die folgende gewesen sein: *i* vor dem *u* und dem *i*, dagegen *e* vor dem *a* (**ô*) der Endung. Dieses Vokalverhältnis ist aber später so ausgeglichen, daß das unveränderte *i* da durchgeführt wurde, wo einfacher Konsonant folgte, während man die ursprüngliche Verteilung der Vokale da beibehielt, wo *Liq.* + *Kons.* oder einfaches *l* folgte, z.B. *friđr*, *friđar* usw. aber *skioldr*, *skialdar* usw., *kiol*, *kialar* usw. Diese Regelung muß nun weiter wohl zu einer Zeit stattgefunden haben, als das *u* der Endung in **friđuR* usw. noch vorhanden war. Daß das Sprachgefühl hier bei einfachem Konsonanten die Reihenfolge *i* — *u* bevorzugte, kann darin seinen Grund haben, daß diese Reihenfolge im *Verbalablaut* die Regel war, nämlich im Prät. pl. der I. Ablautsreihe (*biđum*, *gripum* usw.). Ein *ĕ* — *u* kommt im Verbum überhaupt nicht vor, im Nordischen ebensowenig wie im Ahd. Auf die Fälle mit *Liq.* + *Kons.* konnte dies nun keine Anwendung finden, da die Verben der I. Ablautsreihe *stets* auf einfachen Konsonanten ausgehen. Daher ist vielleicht in diesen Fällen das *e* vor dem *a* der Endung (im Gen. beider Numeri) in der Vokalregelung bewahrt und nicht durch Analogiewirkung nach den übrigen Kasus, wo die Reihe *i* — *u* vorliegt, zu *i* geworden.

[80] Daß der Hiatus in **sêa* (woraus *siá*) lautgesetzlich ist, hat von Friesen (S. 49, Anm. 1) in Abrede gestellt. Er meint nämlich gegen die herkömmliche Ansicht, daß intervokalisches *hu* (got. *hw*) nicht schwinde, und daher **sêa* Analogiebildung aus dem Prät. *sá* (älterem **sahu*) und dem Präs. *sér* sei, wo das *hu* ja lautgesetzlich schwindet. Jedenfalls ist *siá* aus *sêa* entwickelt, sodaß das Vokalverhältnis *ê : ió : iá* im Paradigma herrscht. Die Analogiewirkung auf die *aju-* und die *eu*-Stämme wird also auf keine Weise von der Entwicklung—**sehuan : *sêa*—betroffen.

Digitized by Google

Die schwierige Frage des Lautwandels *æ̂ : ió : iá* bleibt immer noch ungenügend gelöst. Was den Lautwandel *ió : iá* anlangt, hat meine Erklärung den Vorteil, daß sie Analogiewirkung da voraussetzt, wo es sich um die betreffenden Diphthonge handelte. Das *ió* wurde nicht zu *iá* umgebildet, sondern das *iá* entstand aus dem Hiatus *æ̂(u̯)a*, welcher der Analogiewirkung nach dem Hiatus—langem einfachen Vokal + *a*—bei denjenigen Stämmen zuzuschreiben ist, wo zu gleicher Zeit das Vokalverhältnis der Stammsilbe—langer einfacher Vokal *: ió*—schon vorlag. Wenn man dies in Zusammenhang mit den Verben setzt, so gewinnt die Sache eine Einheitlichkeit, die bei den anderen Erklärungen fehlt.

UNIVERSITY OF KANSAS

Digitized by Google

BOOK REVIEWS

Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1925 und 1926. Herausgegeben von Georg Minde-Pouet und Julius Petersen. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1927. Pp. 189.

This volume is another substantial contribution to Kleist literature. It contains no bibliography, but this is to be included in the volume for 1927 which the editors plan to publish shortly. In addition to a series of investigations, the Jahrbuch contains a number of letters from, to and about Kleist, published by Georg Minde-Pouet who announces a new edition of Kleist's letters. Two busts of Kleist and a portrait of Luise Wieland serve as illustrations. Hans Knudsen publishes statistics on presentations of Kleist's dramas from September 1924 to August 1925. With the exception of *Amphitryon*, the dramas were played with much greater frequency during that year than in the preceding one, the totals being 659 to 301. *Prinz von Homburg*, *Der zerbrochene Krug* and *Das Käthchen von Heilbronn* were given far more frequently than any of the other dramas of the author.

Horst Engert writes on "Persönlichkeit und Gemeinschaft in Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg*." He regards Kleist not as an idealist intent upon teaching or presenting a certain idealistic view, but rather as a realist endeavoring to portray that which is characteristic, and aiming to present the characteristic in its full individuality. Engert insists (p. 10) that Kleist had no intention of giving a permanent and valid solution of the problem of conflict between personality and society, but that he was concerned primarily with the development of the personality of Homburg (p. 12). He is of the opinion that Kleist gives no answer to the question as to whether this drama signifies a triumph of personality or of society, or whether it points to something higher, namely a kind of ideal synthesis between the claims of both. The dramatist has portrayed a bit of living reality from which different people will of necessity draw different conclusions just as they do from life itself.

Robert Petsch contributes a lengthy article entitled "Die Entwicklung der tragischen Idee in der dramatischen Dichtung Heinrich von Kleists." While much of his analysis of Kleist's dramas as such is significant and stimulating, one misses a convincing and concise presentation of the theme chosen by the author, namely the *development* of Kleist's conception of the tragic. In his treatise on "Heinrich von Kleist's Conception of the Tragic" (*Hesperia*, XII, The Johns Hopkins Press, 1923) Dr. Walter Silz had divided Kleist's dramas into three groups and had pointed out a certain closer relationship between the plays of each group as well as a more general relation between the groups. On the question of such relationships Professor Petsch says: "tatsächlich behandelt er [Kleist] gern denselben Gegenstand unter verschiedenen Gesichtspunkten, in wechselnder Stimmungsbeleuchtung, oder er vertieft die Problemstellung des früheren Stückes in dem darauf folgenden. Er erhebt auch wohl ein Neben—und Teilmotiv einer Dichtung in der nächsten zur Hauptsache. Er verankert das tragische Problem in jeder neuen Gruppe seiner Dramen in einer neuen tieferen Schicht der Wirklichkeit" (p. 28 f.). Petsch sees a spiral line of development in Kleist's dramatic achievement. If, indeed, it can be established that there is a fairly direct, single, unbroken line of tragic development running through the dramas of Kleist, this idea needs to be developed more convincingly and exhaustively.

Digitized by Google

Heinrich Meyer-Benfey writes on "Die Liebe in Kleists Leben und Dichtung," giving a biographical, analytic sketch of Kleist's relations to women and a discussion of the treatment of love in his works. Meyer-Benfey stresses the rigorous ethical quality of Kleist's conception of love both in his own experience and in his writings. His love is that of a man living in the Age of Enlightenment; therein lie its strength and its limitations. On reading this article, one is impressed by the author's apparent tendency to regard the erotic, passionate, sensuous element in love as something to be read out of court in the case of Kleist, and as something which might seem to disparage his character. This tendency may be a reaction to the morbid eagerness manifest in various writers who insist upon sensational and perverse interpretations of some of the incidents in Kleist's life. Meyer-Benfey quotes a passage from a letter of Nov. 13, 1800, to Wilhelmine v. Zenge as the only one in which the sensuous element is present in Kleist's correspondence with his fiancée. He makes some allowance for the fact that Wilhelmine burned many of her lover's letters and among them undoubtedly those containing more passionate declarations of love and desire. Yet he overlooks one passage contained in an earlier letter, Sept. 1, 1800, which, though less emphatic, nevertheless deserves mention. Here Kleist writes as follows: "Ich habe mir Dich in diesem Augenblick ganz lebhaft und ganz vollkommen wahr, vorgestellt, und bin überzeugt, daß an dieser Vorstellung nichts fehlte, nichts an Dir selbst, nichts an Deinem Anzuge, nicht das goldene Kreuz, und seine Lage, nicht der harte Reifen, der mich so oft erzürnte, selbst nicht das bräunliche Mal in der weichen Mitte Deines rechten Armes. Tausendmal habe ich es geküßt und Dich selbst. Dann drückte ich Dich an meine Brust und schlief in Deinen Armen ein." Meyer-Benfey's article is an antidote to the sensation-mongering which has reveled in implications of sodomy and homosexuality.

Werner Deetjen's investigation entitled "Luise Wieland und Kleist" is of real interest to those readers of Kleist's letters who may have been puzzled by his references to the daughter of C. M. Wieland in letters of January and March, 1803. Those who may have inferred that she was a wily, seductive creature whose blandishments put the young poet to rout will find a very different picture in this article and in the letters quoted therein by Deetjen. If one may judge from Luise's letters written from eight to nine years after the incident, she was a serious-minded girl of impulsive but refined and noble inclinations. Young and inexperienced as she was, she mistook Kleist's interest in her as a budding young girl for love.

Sofie Lazarsfeld's study "Kleist im Lichte der Individualpsychologie" presents a valuable analysis of the Amazon queen Penthesilea and of Kleist. Her investigation is based to a considerable extent upon works of Alfred Adler on *Individualpsychologie*. Although much of her article manifests commendable restraint and objectivity, her portrayal of Goethe's attitude toward Kleist is overdrawn and virtually becomes a polemic against the former. Careful weighing of the multiplicity of events and causes which led to Kleist's suicide will certainly establish the exaggeration of the following statement: "die Tatsachen sprechen eine so deutliche, eine so unzweideutige Sprache, daß man wohl zu dem Schluß gelangen muß, die Behandlung, die Kleist durch Goethe erfuhr, habe in ihren Auswirkungen letzten Endes seinen Tod herbeigeführt" (p. 128). There is, however, enough of real value in her investigation to convince one that careful application of this type of study is an aid in character analysis.

Of other shorter articles mention should be made of one by Karl Viëtor, who refutes the charge that Tieck's *Vittoria Accorombona* is a theft of Kleist's lost novel.

JOHN C. BLANKENAGEL

OHIO WESLEYAN UNIVERSITY

Digitized by Google

Müller, Dr. Thea, *Theodor Storms Erzählung „Aquis submersus."* Marburg, 1925.

Die Novelle *Aquis submersus* wurde sofort bei ihrem Erscheinen dem Besten zugezählt, was Storm bis dahin geschrieben; einige seiner Freunde waren sogar der Ansicht, daß diese Prosadichtung alles andre übertreffe. Es folgte noch manches auf dieses Werk, auch Gleichwertiges darunter, doch nichts, wodurch *Aquis submersus* in den Schatten gestellt wurde. Andererseits ragt diese Novelle nicht unbedingt über die besten unter ihren Geschwistern hervor. Dr. Müller findet zwar, daß man keine andre Erzählung Storms *Aquis submersus* als ebenbürtig an die Seite stellen kann, und diese Einschätzung ist wohl als die hauptsächlichste Veranlassung zu der vorliegenden Spezialuntersuchung zu betrachten. Die Verfasserin hat keinen ernstlichen Versuch gemacht, die Richtigkeit dieser Bewertung zu erweisen; vielleicht nahm sie davon Abstand in der Erkenntnis, daß in einem solchen Falle das subjektive Urteil ein wichtiger Faktor ist. Wer auf Grund einiger Kenntnis der Lebensarbeit Storms zu einer persönlichen Ansicht berechtigt ist, wird vielleicht Dr. Müllers Urteil nicht bedingungslos unterschreiben, wohl aber gern zugeben, daß *Aquis submersus* ohne jeden Vorbehalt zu dem Besten gehört, was Theodor Storm je geschaffen hat. Ein alles andre beherrschender, weithin erkennbarer Gipfelpunkt ist diese Novelle meines Erachtens nicht; doch das ist für den Wert der vorliegenden Arbeit gänzlich belanglos.

Storms Vorliebe für Charaktere, die als fast passive Opfer äußeren Schicksalen unterliegen, seine Resignation, ja seine gesamte Weltanschauung erklärt Dr. Müller aus Stammesart, Einfluß der Heimatscholle, Vererbung, der bewußten Erkenntnis des Niederganges seines Geschlechts, und dem persönlichen Kern seines Wesens.

Geliek as Rook un Stoof verswindt,
Also sind ock de Minschenkind.

Das war die Einsicht, die dem Dichter schon sehr früh geworden, und die er nie mehr aus den Augen verlor. Er war aber viel zu wahrhaftig in seinem Wesen, zu sehr Verstandesmensch in seiner Auffassung, um Trost zu suchen in bewußter oder unbewußter Illusion. Storm war letzten Endes Wirklichkeitsmensch, Realist, und Dr. Müller hat sehr recht, wenn sie dem Einfluß der Romantik einen kleineren Raum anweist, als gewöhnlich geschieht. Ich bin sogar der Meinung, daß gewisse Züge im Gesamtbilde Storms, die durchaus romantisch anmuten, ihren Ursprung im Wesen des Dichters hatten, und auch ohne äußere Anregung zum Durchbruch gekommen wären. Auch die folgenden Ausführungen Dr. Müllers sind durchaus zutreffend. „Richard M. Meyer betont, daß Storms Vorliebe für Künstlerromane romantischer Herkunft sei,—aber das kann man doch wohl nur mit Beschränkung auf das rein Stoffliche zugeben: es wurde ja oben versucht zu zeigen, wie sehr Storms Kunst auf dem Boden des Bürgerlichen steht, wie er immer wieder die beiden Welten aufs innigste zu verschmelzen und zu vereinen sucht. Ohne das irre Sehnen des romantischen Künstlers nach großen und merkwürdigen Schicksalen, ohne ermüdend-abstrakte Kunstgespräche strebt Johannes, (—fast ein wenig zu bürgerlich für unser modernes Empfinden—) auf geradem Wege zu sicherer, bürgerlicher Lebensstellung im Besitze der Geliebten."

Der betreffende Passus bei Meyer ist allerdings ziemlich verschwommen, und deshalb nicht glatt zu widerlegen. „Romantisch," so lesen wir, „ist seine Vorliebe für Künstlerromane oder doch die Neigung, den Helden , von der Prosa des Lebens abgewandt ' darzustellen und diese Tendenz etwa noch durch einen realistischen Gegenspieler (wie in *Immensee*) zu verstärken."

Digitized by Google

Es gilt vor allem festzustellen, ob Storm des öfteren den Künstler als solchen zum Gegenstande seiner Darstellung gewählt hat. Wir treffen außer dem gut bürgerlichen Johannes auf einen zweiten Maler, Edde Brunken, augenscheinlich einen engeren Landsmann des Dichters (Eine Malerarbeit, 1867). Der Name klingt prosaisch genug, und Brunkens kleine Mißgestalt ist nichts weniger als eine romantische Erscheinung. Seine schönheitsdurstige Seele findet keinen Widerhall beim andren Geschlecht und das Leben wird ihm dadurch zur größten Qual. Doch überwindet er mit Hilfe seiner Kunst. Zwei Bilder, oder richtiger, derselbe Gegenstand auf zweierlei Art behandelt, dienen als Erläuterung und Symbol des inneren Wandels. Auf dem ersten Bilde befindet sich im Vordergrunde eine Statue der Venus und davor im tiefsten Groll unser Künstler selbst. Im Hintergrunde wandert ein Liebespaar. In der zweiten Fassung ist dem Liebespaare der Platz im Vordergrunde eingeräumt, während der Künstler als neidloser Zuschauer im Hintergrunde auf einer Bank sitzt, eine Lösung ganz im Sinne Theodor Storms. Es ist aber immerhin die Kunst, die Brunken mit seinem Schicksale aussöhnt, und außerdem steckt in dem kleinen Maler mehr künstlerisches Temperament als in allen übrigen Künstlern, die Storm geschildert hat. Allerdings besitzt er keine Spur von einem Romantiker. *Eine Halligfahrt* (1870) soll nur beiläufig erwähnt werden. *Psyche* (1875) stellt einen weiblichen Charakter in den Mittelpunkt, obschon dem Gegenspieler, einem jungen Bildhauer, Raum genug zugestanden wird. Diese Novelle wird sehr überschätzt. Im Problem wird man stark an Hebbels Rhodope erinnert, und hier wie dort bleibt ein unwahrscheinlicher Rest. Paul Heyse, der mit der Psychologie und Lebensführung der Künstler ungleich besser vertraut war als Storm, schrieb über diesen Punkt an den Dichter: „Ihre *Psyche* hat mir nicht recht eingehen wollen, mir scheint als hätten Sie sie angefangen, ohne daß Sie recht damit fertig geworden wären. Das Motiv von dem Schwimmer, der eine Badende rettet, hat auf Ihre Phantasie gewirkt und nun wollen Sie eine Geschichte daraus machen, ehe noch recht eine Geschichte daraus geworden war. Und doch ist das Motiv, da es ausschließlich auf dem Gefühle der Schamhaftigkeit basiert ist, nicht günstig. Sie haben sich bemüht, äußerst dezent zu bleiben, um so aufgeregter arbeitet die Phantasie des Lesers mit. Baden denn Mädchen splitternackt? Und wenn nicht, wie kann ein im Strandkostüm ohnmächtig den Wellen entrissenes junges Ding gerade eine Bildhauerseele so mächtig entzücken, der so mit ganzer Nacktheit vertraut ist?"— Die Gefühlsreaktion der Heldin ist den gegenwärtigen modernen Menschen wohl noch weniger verständlich als der Generation nach achtzehnhundert und siebzig. *Ein stiller Musikant* (1875) ist wieder ein echter Storm. Ein Mensch von großer musikalischer Begabung und feinstem Verständnis scheitert als ausübender Künstler an seiner Schüchternheit, oder richtiger, aus gänzlichem Mangel an Selbstvertrauen, und muß deshalb sein Künstlertum, und gleichzeitig seine Liebe still zu Grabe tragen. Er tut es neidlos und ihm wird das stille Glück, die Tochter jener Frau, die er geliebt und verloren, in der edlen Kunst des Gesanges auszubilden. Es verschlägt nichts, daß er ihre öffentlichen Erfolge nicht mehr erlebt. Und der Sängerin selbst wünscht der Dichter bezeichnenderweise ein bescheidenes Los. „Hoffentlich ist sie seit Jahren eine glückliche Mutter; und in der Dämmerstunde, wenn die Arbeit ruht und die heilige Stille der Nacht sich vorbereitet, dann öffnet sie wohl auch einmal den Flügel und singt ihren Kindern das süße Lerchenlied des längst verstorbenen Freundes."

Es bleibt noch die Erzählung *Es waren zwei Königskinder* (1884) zu erwähnen. Auch hier ist es wieder ein Pianist, der Sohn eines biederen Schwaben, „der als

Digitized by Google

angesehener Gelehrter in Metz lebt, daß wenigstens seine Mutter eine Französin ist, sehen Sie wohl selbst." Also einmal steht der junge Mensch zwischen den Rassen, was wohl zu seiner pathologischen Reizbarkeit mit beiträgt. Durchaus übertriebene Empfindlichkeit, eine tiefe Leidenschaft für ein Mädchen aus dem Volke, die er in seinem Standesdünkel nicht zur Lebensgefährtin machen kann, und allgemeine Zerrissenheit treiben den reizbaren Jüngling schließlich zum Selbstmord. Die ausführlich geschilderte, jugendlich übermütige Sängerfahrt scheint nicht recht zu dem traurigen Ausgange zu passen. Das sind die Künstler-Charaktere, die Storm in seinen Werken dargestellt hat, und rein zahlenmäßig sind sie demnach häufig genug vertreten. Von himmelstürmender romantischer Sehnsucht ist kein noch so entfernter Schimmer vorhanden, noch sind Storms Künstler Kinder der Welt, wie Heyses Gestalten. Recht eigentlich sind es allgemein menschliche Probleme und Konflikte, die diesen Erzählungen Storms zugrunde liegen. Nirgends handelt es sich hier um die spezielle Tragik des Künstlers. Wir finden also tatsächlich, daß Storm mehrmals einen Künstler in den Mittelpunkt seiner Erzählungen gestellt hat, können aber eine romantische Tendenz hierin nicht erkennen.

Einwände, die wegen angeblichen Mangels an tragischer Größe und tragischer Schuld gegen Storm schon zu seinen Lebzeiten erhoben worden sind, hat der Dichter selbst zu widerlegen versucht. Doch Kritiker und Literarhistoriker kommen immer wieder auf diesen Punkt zurück. An und für sich ist auch nichts dagegen einzuwenden, so lange sie nur charakterisieren und nicht auch bewerten. Aesthetiker und Kritiker sind vollkommen berechtigt, ihre Normen aufzustellen und Werke der Kunst nach diesen Normen zu beurteilen. Der wahrhaft schaffende Künstler ist aber nicht an dieselben gebunden, denn die Kunst ist die ältere und vornehmere der beiden Schwestern, der allein die Aesthetik ihr Dasein verdankt. Der wahre Wert eines Künstlers steht und fällt nicht mit der Wahrung oder Nichtachtung gewisser Forderungen der Aesthetik. Die Frage ist in jedem einzelnen Falle nur die: ist die Schöpfung, um welche es sich handelt, ein Kunstwerk oder nicht? Mit der Bejahung ist aber die Verpflichtung gegeben, dieses Kunstwerk aus seinem eignen Wesen heraus zu erörtern und zu bewerten. Wie zwecklos es ist, einen äußeren Maßstab anzulegen, wurde z. B. so recht ersichtlich aus der bitteren, jetzt längst vergessenen Fehde um den Naturalismus. Theodor Storm ist jedenfalls einer der großen Erzähler in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, was immer auch seine Stellung zum Tragischen sein mag. Auch dürfen wir seine oft gerügte Resignation nicht als ein Zeichen der Schwäche betrachten; es erforderte im Gegenteil hohen Mut, unerschütterlich an einer Erkenntnis festzuhalten, die dem mächtigen Glücksverlangen so stracks zuwiderlief. Es war für Storm einfach eine unumstößliche, auf eigne bittere Erfahrung begründete Wahrheit, daß Beschränkung, Entsagung, Verzicht vom Sinne des menschlichen Lebens unzertrennlich sind.

Unter der Rubrik „Quellen, Anregungen, Erlebnisse" hat Dr. Müller die verschiedenen Faktoren ziemlich ausführlich und klar behandelt. Die Ergebnisse sind in dem folgenden Paragraphen zusammengefaßt:

„Auf der in ihren Grundzügen unveränderlichen Basis seiner Persönlichkeit und Kunstauffassung entsteht dem Dichter, nach dem *Perpendikalanstoß* der Drelsdorfer Bilder und unter der Einwirkung innerer Erlebnisse der Plan zur Handlung. Unter dem unbewußten oder willkürlichen Einflusse poetischer Vorbilder fügen sich in der dichterischen Phantasie, immer im engsten Zusammenhange mit den Bildern und Erlebnissen, die einzelnen Züge der Handlung zusammen. Das Studium alter Chroniken hilft zur Ausgestaltung des Zeithintergrundes; Erinnerung und Sagen-

Digitized by Google

forschung geben die volkstümliche Färbung; aus beiden formt sich ein Heimatbild aus vergangener Zeit."—Von besonderem Interesse ist der Nachweis einer ziemlich weitgegehenden Parallele zwischen *Aquis submersus* und der in Kellers *Grünen Heinrich* eingeflochtetenen Erzählung vom „ Meretlein."

Es entspricht wohl der Absicht des Dichters, daß Dr. Müller die passive Tragik ganz in den vergeblichen Kampf des Helden gegen das Hindernis des Standesunterschieds verlegt, und seinem Schicksal typische Bedeutung zuschreibt. Doch in der Novelle sind auch Elemente enthalten, welche den Konflikt mehr als einen individuellen erscheinen lassen. Für den Junker Wulf und die Base Ursala ist jede Möglichkeit einer Verbindung zwischen Johannes und Katharina ausgeschlossen. Auch der alte Dietrich kann sich eine solche Lösung nicht denken, da er den Charakter seines Junkers eben zu gut kennt, und der Maler Johannes selbst gesteht seine gesellschaftliche Minderwertigkeit offen ein. Katharina weiß in ihrem Herzen, daß der Vater ihrer Neigung anders gegenübergestanden hätte, aber—das gilt der Welt wohl nicht!" Trotz allem wagt Johannes im Gefühl des eigenen Wertes mit offner Werbung vor den Junker zu treten, wodurch er sich allerdings der letzten Möglichkeit beraubt, in Katharinas Schicksal noch rechtzeitig rettend einzugreifen. Als Wulfs Tod ihm die Bahn scheinbar noch einmal freigibt, hat der Tod des Kindes eine unüberbrückbare Kluft geschaffen. Der Umstand, daß man unter den Leuten glaubt, Katharina sei heimlich, doch mit der Erlaubnis des Bruders, die Gattin des Malers geworden, beweist nur, daß der Standesunterschied lediglich durch die Person des Junkers, dem Sitte und Recht die Autorität über die Schwester zuerkennen, zum unübersteiglichen Hindernis wird. Allerdings können sich gesellschaftliche Vorurteile und Härten immer nur durch individuelle Vertreter auswirken. Der Junker handelt aber ganz und gar nicht unter dem Zwange der Konvention, sondern bedient sich der gesellschaftlichen Satzung als Handhabe zur Ausführung seiner eignen Wünsche. Letzten Endes ist noch zu erwähnen, daß Wulf die Schwester schließlich zu einer Heirat zwingt, die gleichfalls unter ihrem Stande ist.—Durch persönliche Erfahrungen trübster Art dazu veranlaßt, ging der Dichter zur Zeit der Entstehung von *Aquis submersus*, und noch lange nachher, dem Problem der Vererbung nach. Es ist auch in der hier besprochenen Novelle verwertet, aber hat nur geringe Bedeutung. Den Charakter Wulfs macht es nicht klarer und überzeugender und als ein dynamischer Faktor im eigentlichen Sinne erweist es sich nicht.

Im zweiten Hauptteile ihrer Untersuchung hat Thea Müller Gedankengehalt und Idee, Tragik und Schuld, Handlung und Symbolik sehr geschickt behandelt. Abweichende Anschauungen meinerseits haben nur auf Einzelheiten Bezug und beruhen schließlich auf subjektivem Empfinden. Im ganzen und grossen kann man die Endresultate der Arbeit von Dr. Müller gern unterschreiben. Vom modernen Standpunkte aus betrachtet erscheint besonders Storms Frauenideal stark rückständig. Der Mangel an starken Willensäußerungen, entschlossenem Handeln, Behauptung des eignen Ich, der schon für seine männlichen Charaktere bezeichnend ist, geht bei seinen Frauen so weit, daß sie ausschließlich in der Rolle der Dulderinnen erscheinen. Einige zwanzig Seiten sind der Untersuchung des Stils gewidmet. Hier wird nachgewiesen, daß Storm akustische Sinneseindrücke mit großer Vorliebe und außerordentlichem Geschick verwertet. Für *Aquis submersus* mag gelten, was Dr. Müller über die Minderwertigkeit der optischen Stilmittel anführt; auf die gesamte Lebensarbeit des Dichters dürfte es kaum Anwendung finden.—Trotz des beschränkten Gegenstandes bringt Dr. Müllers Untersuchung vieles, was zum all-

Digitized by Google

gemeinen Verständnis Storms beiträgt, vor allem aber eine vorzügliche Würdigung der Meister-Novelle *Aquis submersus.*

JOSEF WIEHR

SMITH COLLEGE

Karl Emanuel Lusser, *Conrad Ferdinand Meyer. Das Problem seiner Jugend unter besonderer Berücksichtigung der deutschen und romanischen Bildungseinflüsse.* Leipzig: H. Haessel Verlag 1926.

Wenn Baumgarten in seiner kühnen und gedankenreichen Studie (*Das Werk Conrad Ferdinand Meyers, Renaissanceempfinden und Stilkunst.* München, 1917) das Wesen und Schaffen des Dichters aus seinen Werken erweist, wie es sich als Synthese seiner Eigenart und der seiner Zeit ergeben mußte, so bietet uns Lusser nun in einer auf umfassendes biographisches Material gestützten, umsichtigen und vorsichtigen Studie eine Darstellung des Werdens und der Entwicklung des Jünglings und Mannes, vorläufig bis zur Rückkehr in die Heimat im Jahre 1857. Wie der Verfasser selbst im Vorwort sagt, ist das eigentlich Neue seiner Arbeit die durchgreifende Berücksichtigung der deutschen und romanischen Bildungseinflüsse. In dem noch ausstehenden zweiten Teil soll eine Gesamtuntersuchung der Werke des Dichters mit eingehender Betrachtung des „völkischen Problems bei Conrad Ferdinand Meyer" folgen. Als Schweizer und als Schüler Josef Nadlers hofft und dürfte er diesem Thema gerechter werden, als das bisher geschehen ist, denn was der Deutsche als Dekoration und Geste empfindet, mag dem Romanen ein viel tiefer gegründeter Ausdruck sein. Auf jeden Fall verspricht das vorliegende Buch eine willkommene Bereicherung unserer Erkenntnis des Dichters.

Die U m w e l t (schweizerische Heimat, zürcherische Vaterstadt und Familie) ist in diesem ersten Teile ziemlich summarisch behandelt. Lussers eigentliches Interesse gilt dem B i l d u n g s g a n g des Jünglings, der mit einer Katastrophe beginnt. Denn durch den Tod des Vaters kommen die bisherigen Ziele seiner Erziehung: Maturität, juristische Studien, Beamtenlaufbahn, ins Wanken. Eine Krise setzt ein, deren Ursachen der Verfasser auf zwei Gruppen von Tatschen zurückführt, ä u ß e r e: schlechte Finanzverhältnisse, Ratlosigkeit in der Berufsfrage, verfehlte Pädagogik; i n n e r e: Subjektivismus auf philosophischem und künstlerischem, Pietismus auf religiösem Gebiete,—also Romantik. Letztere hält er für die entscheidenden Einflüsse, obwohl den nächsten Anstoß die Faktoren der ersten Gruppe bilden. Denn da sich die Mutter der Erziehungsaufgabe durchaus nicht gewachsen zeigt, und Conrads Interessen auf künstlerischem Gebiete, nicht aber auf dem der erwählten Fakultät (Jurisprudenz) liegen, so entzieht sich der Sohn bald der Lösung des Konfliktes, indem er sich in ein Traumleben einspinnt, das bis zu Halluzinationen und Selbstmordgedanken führt. „Aus dieser Krise romantischer Überspannung rettet ihn die Lektüre von Friedrich Theodor Vischers *Kritischen Gängen,*" deren entscheidenden Einfluß Lusser zum erstenmale ausführlich würdigt und analysiert. Den Pietismus nennt Vischer „eine Krätze, eine Eiterung der besten Säfte des Geistes," die romantische Aesthetik „eine Afterweisheit," und er schlägt „mit wiederholten Schlägen auf Einen Punkt: keine Transzendenz, keine Mythen, keine Allegorie, sondern Geist der Wirklichkeit!" Das Resultat dieser Kur ist ein Zustand, der für die Mutter noch schwerer zu ertragen ist als der vorhergehende: nun ist Conrad „ein vollendeter Atheist und zudem Nietzscheaner, bevor er von Nietzsche eine Silbe gelesen, denn er hatte die konsequenten Folgerungen gezogen." Sie bringt ihn in die Nervenheilanstalt Préfargier im Kanton Neuenburg.

Digitized by Google

Dr. Borrel, dem er zur Heilung übergeben wird, konstatiert eine Neurose, deren Hauptursache nicht erbliche Belastung, sondern Meyers Weltanschauung, ein ins Extrem getriebener Subjektivismus sei. Der wohltätige Einfluß der drei Geschwister Borrel und wiederum ein Bildungserlebnis, die von Lusser neu ausgewertete Wirkung Blaise Pascals, erreichen das kaum Erhoffte: eine Zurückführung Conrads zum Christentum und zur Hochschätzung der Herzens- und Gemütskräfte, zur sozialen Integrierung. In Lausanne endlich, unter der milden Hand Vulliemins, vollendet sich die Beruhigung der gequälten Seele. „Er brauchte nur den ersten Glaubensartikel des Calvinismus anzunehmen, so fand er Erlösung von seinem tiefsten Leiden, er schob mit einem einzigen Griff die ganze Lebenslast auf die Schultern des Schicksals, er gab seinem Leben eine Wendung ins Tragisch-Heroische, ins Große, er beschwichtigte ein für allemal den geräuschvollen freien Willen und das noch geräuschvollere Gewissen. Er gewann den Seelenfrieden zurück. Das aber war ihm die Hauptsache, das suchte er nicht nur instinkthaft, sondern völlig bewußt, es war sein Lebensproblem." (Lusser, p. 104.) Nun bedarf es nur noch der ruhigen, systematischen Arbeit seiner Lehr- und Übersetzertätigkeit, um ihn zu der heiteren Stimmung des Pariser Aufenthaltes hinüberzuführen. Die romanische Westschweiz, die ansprechende romanische Gesellschaftsform, die klassisch-französische Literatur hat den romantischen Empörergeist gebändigt. Freilich noch nicht endgültig, wie der Rückfall der dazwischenliegenden Züricher Monate beweist. Aber im großen und ganzen hat er „die Reste der großen Krisis ausgemerzt und die Anfänge einer zweiten unterdrückt. Er hat sein Gleichgewicht wiederhergestellt, seine Persönlichkeit ausgestaltet und die große Zeit der französischen Bildungsjahre würdig abgeschlossen" (p. 161).

Lusser selbst muß jedoch eingestehen, daß bei Meyer jederzeit nur ein labiles Gleichgewicht erreicht ist. Als Erklärung des Zwiespaltes setzt er eine Polarität zweier Dispositionen: einer schwachen, zarten, fein empfindlichen, zur Resignation, zur ‚Sklavenmoral,' zur christlichen Weltverneinung neigenden und einer lebensdurstigen, genießerischen, aesthetisch eingestellten. „Was einst Leben und Tat war, wird Wunsch und Sehnsucht eines *Décadent*, der sich zum Entsagen verurteilt sieht und dessen Sinne doch nach Genüssen schreien, der die Kraft anbetet und doch wieder davor zurückweicht, weil er sie nicht mehr erträgt" (p. 110). Es liefe demnach der ganze Entwicklungsgang darauf hinaus, daß alle besprochenen Einwirkungen nur einen Einstand zwischen diesen beiden Dispositionen herbeigeführt hätten. „Eine Persönlichkeit," konstatiert Lusser außerdem, „wird nicht nur durch die inneren Mächte der Weltanschauung gebildet, obwohl diesen die Priorität zufällt, sondern auch durch die äußeren Bedingungen der Existenz" (p. 90).

Hier liegt die Schwäche der Lusserschen Arbeit: im Psychologischen. Er konstatiert eine polare Disposition, beeinflußt durch soziale und ökonomische Verhältnisse und rein intellektuelle Erlebnisse. Wie indessen die Wirkung vor sich geht, warum sie vor sich geht, bleibt ziemlich äußerlich gesehen. Die irrationalen Reaktionen des Unterbewußtseins gegen die Knechtung durch die Mutter aber, die noch wie ein dunkles Gespenst umgehen in dem Fühlen des Mannes bis in sein hohes Alter, sind überhaupt nicht in Rechnung gestellt.

Alfred Döblin hat vor kurzem in einer Skizze, „Die große Natur und der größere Mensch" (*Neue Rundschau*, Februarheft, p. 171) ein solches Phänomen mit folgenden Worten treffend geschildert: „Hier ragen fremde Kräfte in seine Seele hinein, haben seine Seele furchtbar eingebeult. Er ist innerlich deformiert, entstellt durch den Vater. Durch den Haß des Vaters sind mächtige Energieen in ihm von

Digitized by Google

ihrer natürlichen Richtung abgebogen, stehen für das normale Wachstum nicht zur Verfügung, werden verbraucht für Furcht, Erwartungs-, Spannungs- und Abwehrgefühle. Wie viel steht ihm noch von seiner Seele zur Verfügung, nachdem er zwanzig Jahre dieses Beisammenseins, dieses Klimas hinter sich hat? Die Lieblosigkeit des Vaters hat ihn nicht umgeblasen; aber er hat stark fronden und inneres Baumaterial zu Stützen hergeben müssen, um dabei zu bestehen. Er hat verstecken, verheimlichen, sich einwühlen lernen müssen: dies physiognomisch. Wenn er später allein ist, ohne den Vater, so sind seine Kräfte noch so sehr über ihm, daß er sie übt, wie ein Hund das Scharren im Körbchen, obwohl keine Steppe da ist."

Setzen wir , Mutter ' statt , Vater ' so haben wir annähernd den Fall Conrad Ferdinand Meyers. Man denke sich einen zartfühligen, feinnervigen siebenundzwanzigjährigen jungen Mann, von dem die Mutter erwartet, daß er ihr an Stelle des frühgestorbenen Gatten Stütze und Sonne sein soll, und der in einer Unterhaltung diese Worte von ihr überhört: „ Mein erstes, mein begabtes Kind ist für solche Zukunftshoffnungen einer Mutter verloren. Er begräbt sich selbst. Er ist für dieses Leben nicht mehr da." Und diese Äußerung der Mutter steht nicht etwa vereinzelt. Schon 1842, also zwei Jahre nach dem Tode des Vaters, finden wir in einem Briefe: „ Mais le pauvre Conrad! qu'il est loin de lui ressembler, de comprendre même ce qu'il a perdu en perdant celui qui lui offrait le modèle de toutes les vertues." Zwei Jahre später, „ Il vous suffit d'apprendre que je ne puis plus que *prier* pour mon pauvre fils, espérant que le bon Dieu jettera tôt ou tard un regard de miséricorde sur lui." Oder „ Il est triste, souvent préoccupé de sa santé, enclin à se croire l'objet de la malveillance des autres, et se forgeant parfois des chimères, conformes a la tournure de ses pensées. Il souffre de n'avoir point de but, point de carrière, et ne sait prendre aucun parti . . . je n'espère rien de lui *dans ce monde*." 1855: „ Liebes, das beste ist, man empfehle unsern Conrad dem Herrn, damit er weise werde zur Seeligkeit." Klingt das nicht, als ob sie ihn lieber bereits in einer andern Welt sähe, solange nur seine Seele gerettet werden könnte? Und warum? Anscheinend nur aus Angst vor seiner Entwicklung, die sie nicht verstehen kann. Vor der Welt seiner Bücher graut ihr. „ In der Poesie witterte sie seine Feindin." 1853: „ Der Fortschritt der Ordnung in den Rechnungen und im Zimmer freuen mich besser, als wenn Du die allerschönsten Gedichte machst." Als Borrel, einsichtiger, an eine Professur für ihn denkt, meint sie, er solle eher noch Schreiner werden (1852).

Und wie reagiert Conrad auf solche entmutigenden und erdrückenden Klagen? Als er die oben berichtete Äußerung der Mutter hört, geht er still und unbemerkt davon. „ Aber die Wunde, die er empfangen hatte, war so tief, daß es mir nachher, als ich den Ausbruch seines Schmerzes sah, vorkommen wollte, sie sei unheilbar," sagt seine Schwester Betsy. „ Ich erschrak bis ins Herz hinein für beide, für ihn und die arme Mutter. Auch sie konnte sich nicht trösten über das, was sie gesagt hatte, obschon ihrem Gefühl und ihrem Gedanken fernlag, was sich wie ein Dolch in seine Seele gesenkt hatte: , Sie sagte einer Freundin, ich sei für sie tot!— W a s i s t d e n n n u r a n m i r , d a ß m a n n i c h t l i e b g e w i n n e n k a n n . . .? Inwiefern bin ich denn nicht wie die andern . . .? Warum beklagt denn jene Häßliche, daß meine Mutter mich zum Sohne habe . . .? Sage mir auf dein Gewissen, um deiner Wahrheitsliebe willen, sage mir, ob ich irgend einen körperlichen Fehl habe, der abschreckend ist! ' So drang er auf mich ein, als wir auf diese Vorfälle zu reden kamen." (Sadger: *Konrad Ferdinand Meyer*, Wiesbaden, 1908, p. 22.)

Aber was Betsy hier liebevoll verschleiert, ist, daß dies durchaus nicht ein Einzelfall blieb. „ Jedermann, der mich zu kennen bekommt, muß sich gestehen,"

Digitized by Google

schreibt er am 18. September 1853 an die Mutter, „ das ist der Ungerathne, der eine so liebenswürdige Frau zum Weinen gebracht hat und quasi zu Tode quält, so sieht man mich denn anfangs für ein Ungeheuer von Kälte und Gefühllosigkeit an, obgleich ich die Leute allmählich zu überreden suche, daß ich freilich ein Teufel, aber ein armer sei." Wohin er immer geht, gehen ihm die Weisungen der Mutter voraus als seelischer Steckbrief seiner Untaten. Kommt er nach Zürich zurück, so verfolgen ihn das Achselzucken über seine Bemühungen, die Bemerkungen über sein voreiliges Wesen, die mitleidigen Fragen nach seiner Gesundheit, kurz alle Zärtlichkeiten seiner Mitpilger (aus Paris 1857).

Nicht genug damit. Dem Siebenundzwanzigjährigen schreibt die Mutter vor, „ wo er seine Schuhe zu sohlen, seine Seife zu kaufen habe, wieviel Zigarren er rauchen, welche Kravatten er tragen, was für Schreibpapier er benutzen dürfe." Sie wählt ihm seinen Hut aus und bezahlt ihm seine Rechnungen. (Lusser, p. 83.) Sie hofft, er arbeite nicht ‚ziemlich,' wie er zuerst schreibe, sondern ‚fleißig,' wie es in der Korrektur heiße. Neue Stiefel brauche er keine zu kaufen. „ 25 Franken werden in der ganzen Welt für keine Stiefeln bezahlt. Das wäre ein fürchterlicher Schuhmacher." Ein Rasiermesser schickt sie, „ und zwar ein Teures", aber er solle es nicht mit dem Taschentuche abwischen. „ Das wäre ein eigentlicher Greuel— ich habe Dir eigene Tüchlein beigelegt, die Du zu diesem Zwecke verwenden kannst. Die früheren Löcher sind mir unvergeßlich." (1. Juni 1853, Frey, p. 66.)

Solchen Äußerungen gegenüber haben wir nun zur Korrektur des Bildes von diesem jugendlichen Ungeheuer einen Brief von David Heß (Frey, p. 38), der sich außerordentlich anerkennend über den intelligenten Jüngling äußert: „ Die kräftig zu werden versprechende Natur sprach sich frei und frank aus, und das halte ich für besser, als wenn ein Jüngling sich bewußt ist, daß viel in ihm steckt, dasselbe aber kalt in sich verschließt und im tiefsten Herzen aufschwellen läßt, woraus dann heimlicher Stolz wird, der tiefere und gefährlichere Wurzeln treibt, als was den Weg nach außen findet und wie eine Rakete zerplatzt. Sollte Conrad in einzelnen Momenten über die Schnur hauen, dann glaube ich, werden Sie mit sanfter, aber sicherer Ironie weit mehr ausrichten, als mit einem langen, ernsten Sermon."

Die Warnung findet indessen keinen Widerhall, und so haben wir in den frühen Lausanner Jahren schon die Trotzeinstellung, die sich in ‚ titanenhaftem, chaotischem, mondialem ' Gebaren äußert. „ Er rauft sich, streicht tagelang schwimmend und rudernd im See umher, ist zu Hause unnahbar wild und aufbrausend, er, der schwachbesaitete, zartorganisierte Nachgeborene, der später selbst vor bloßem lebhaftem Temperament scheu zurückwich." (Lusser, p. 26). Beide, Frey sowie Lusser, halten dieses Benehmen „ eher den erregten Nerven als wirklicher Kraft entsprossen." Und doch können die rein physischen Leistungen nicht ohne Kraft hervorgebracht werden und andrerseits nicht ohne Wirkung auf die physische Konstitution bleiben. Aber nun wirft sich die Abwehrstellung aufs geistige Gebiet. Die romantische Selbstüberschätzung ist schon bei einem begabten und mißverstandenen Jüngling, der von der natürlichen Verwendung seiner Fähigkeiten ausgeschlossen wird, naheliegend. Die traditionelle Berufswahl der Familie sowie die Wendung zum Praktisch-technischen, die Zürich zu dieser Zeit vollzieht, stehen als äußere Hindernisse einer künstlerischen Ausbildung entgegen. So wird die Einwirkung von Friedrich Theodor Vischers aggressivem Atheismus einleuchtend aus dem Abscheu vor der Mutter weinerlichem Pietismus, der—in Vischers Worten— „ das erlaubte Selbstgefühl jeder gesunden Natur verdammt und sich in häßlichstolzer Demuth als das auserlesene Rüstzeug der göttlichen Gnade rühmt, ohne dessen Eifer Gott selbst sterben müßte." (Lusser, p. 39.)

Digitized by Google

Auf dem Umwege über die klugen, zartfühlenden und liebevollen Borrels, und besonders über die Neigung zu Cécile wird dann Meyer der Nächstenliebe und dem Christentum wiedergewonnen. „On n'a pas été votre *adorateur*, Mademoiselle, sans s'en ressentir, ne fût ce qu'en ayant honte de tout mouvement d'égoisme et généralement de toute chose mauvaise," schreibt er an Cécile Borrel. (Lusser, p. 61.) (Ich lege immer den Hauptakzent auf diesen reaktiven Grund.) Seine eigentliche Befestigung aber glückt erst der kräftigen, aggressiven und philosophisch männlichen Denkart Pascals und Calvins. Wie wenig er die Gleichsetzung seiner und der Mutter religiöser Ansichten auch jetzt noch gelten lassen will, erhellt aus den Worten eines Briefes an sie: „Laßt Euch damit genügen, daß ich . . . meine Sünden bereue, aber begreife, ohne sie im geringsten zu enschuldigen und daß ich über die ewigen Dinge wie Ihr denke und mich nur aus Eigensinn anders ausdrücke " . . . und „daß wir aus denselben Gründen auf die ganz gegenüberstehenden Entschlüsse kommen." (August 1852, Lusser, pp. 62 u. 73.)

Pascal dagegen scheint seinen Zustand viel eindringlicher und treffender zu widerlegen: „La nature de l'amour-propre et de ce *moi* humaine est de n'aimer que soi, et de ne considérer que soi. Mais, que fera-t-il? Il ne saurait empêcher que cet objet qu'il aime ne soit plein de défauts et de misères: il veut être grand, et il se voit misérable: il veut être parfait, et il se voit plein d'imperfections: il veut être l'objet de l'amour et de l'estime des hommes et il voit que ses défauts ne méritent que leur aversion et leur mépris." (Lusser, p. 70.)

Von Vuillemin, dem er so ähnlich sieht, dem er wie einem Vater zugetan ist (das ist wichtig!), läßt er sich nun zur Arbeit, zum Beruf leiten. „Es wird sich wol etwas finden auf den 200–300 deutschen Gymn(asien), wo ja doch kein Deutscher recht französich kann " (man beachte die anmaßende Bescheidenheit!) „— . . . Sei's in Preußen oder Österreich, mir ist alles eins. Dann ziehe ich in ein stilles Nest oder in eine Hauptstadt, setze mich in ein Hinter- oder Landhaus mit Garten fest, und rücke nicht mehr, in meinen Nebenstunden irgend eine Studie betreibend. Das ist bei Gott das Klügste. Freilich das Meer, Italien, und noch manches andre ist hin. Sei's?" (Sommer, 1853.) Welche erschütternde Resignation liegt in diesen Worten eines 28jährigen, der noch im Mai desselben Jahres die Worte schrieb: „La poésie me surprend comme un brigand." Um so höher zu werten die Tatsache, daß er sich dies alles später trotzdem noch erobert.

Diese Zusammenhänge werden von Lusser geahnt, aber es fehlt die kausale Verbindung. Sadgers pathographisch-psychologische Studie hätte immerhin zu denken geben müssen, selbst wenn d'Harcourts Urteil, ‚que la généralité systématique de ses théories frise parfois le comique' insofern richtig ist, als es Sadger völlig an einem Organ für die subtilen Vorgänge dieser Dichterseele fehlt und er mit seinen Urteilen nicht sehr vorsichtig ist, wie ein solcher Ausspruch zeigt, der so unbarmherzig daneben haut: „Was nicht im ersten Wurfe gelingt, läßt er unfertig liegen." Auf diese Probleme in Verbindung mit Meyers Werken hoffe ich an andrer Stelle zurückzukommen.

Die ursprüngliche Anlage Meyers wird demnach immer nur erschlossen aus dem endgültigen Kompromiß. Das ist aber ein Trugschluß, sie bleibt uns unbekannt. Und es geht nicht an, den äußeren Faktoren nur die Rolle des ‚Anstoßes' zuzuschreiben; *sie* sind es, die dem Charakter Meyers, der bereits durch Ererbung für eine solche Neurose empfänglich gewesen sein mag, jene Verbiegung zu verbitterten und endlich resignierten Reaktionsempfindungen und -handlungen geben, die er niemals wieder verwächst. Die Frage, warum er auf Bildungseinflüsse so und nicht

Digitized by Google

anders reagiert, ist teilweise aus diesen Umständen und nur teilweise aus der natürlichen Disposition seiner Veranlagung zu erklären.

Tatsache ist, daß, als im September 1856 die Mutter sich das Leben genommen hat und er selbst im März des folgenden Jahres nach Paris geht, er recht eigentlich ‚aufatmet,' wie Lusser selbst sagt. Überdies sind ihm nun, durch das Legat des Pfleglings der Familie, Mallet d'Hauteville, die drückenden Geldsorgen genommen. Aber jetzt ist er bereits 31 Jahre. Die Zeit eindrucksvollster und folgenreichster Erlebnisse ist vorüber. Ein Glück vielleicht, daß er überhaupt spät reift, daß ihm der Schnurbart erst mit 40 Jahren wuchs. Als er dann viel später den eigentlichen Beruf in seiner Kunst findet, sind die Kämpfe längst abgeschlossen, aber nicht durchgekämpft. So kann ihn das Werk nicht eigentlich mehr befreien:

Verscherzte Jugend ist ein Schmerz
Und einer ewigen Sehnsucht Hort.
Nach seinem Lenze sucht das Herz
In einem fort, in einem fort!

Und ob die Locke dir ergraut
Und bald das Herz wird stille stehn,
Noch muß es, wann die Welle blaut,
Nach seinem Lenze wandern gehn.

Wandern in die schöne müßige, von keinem äußern Muß gezwungene Natur, wandern in die freie Welt der Träume seines Werkes—so findet er späte Erfüllung. Auch seine Menschen tragen dieses Janusantlitz: Aesthet und Asket zugleich flüchten sie aus dem unlösbaren Konflikt ihres Seins in den Schicksalsbegriff. „ Amt und Werk verpflichten zur höchsten Leistung.—Ihr Gewissen heißt Lebensgestaltung." (Baumgarten.)

Es liegt viel mehr Tragik in dem Leben und den Werken dieses Mannes verborgen, als man ihm zugestehen will, wenn man hinter seinen Gestalten nur ein heiteres Bildungserlebnis sieht. Goethe befreit sich mit unerschöpflicher Werdekraft durch das Werk von jedem neuen Erleben. So kann er von Kampf zu Kampf schreiten, ein immer erneuter Antäus zu neuen Zielen eilen. Meyers Werk ist eine Kunde von frühem Erliegen:

Ungelebtes Leben zuckt und lodert
Aus der Körperkraft, die hier vermodert,
Abgemähter Jugend letztes Walten,
Letzte Glut, verraucht in Wunschgestalten.

Aber wir dürfen ihm darum nicht die Kränze versagen, die s e i n e m Genius beschieden sind.

Ernst Feise

Ohio State University

Hans Franck: *Minnermann.* Roman. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1926. 520 pp. M. 5, bound M. 8.

Hans Franck first became known as the author of serious dramas in the pantragistic vein of Hebbel. Later he devoted himself to the writing of fiction, the novel under review being without doubt his most ambitious effort.

The theme of *Minnermann* is the old, yet ever intriguing one of the love between children of two hostile houses. This conflict is set off against the gigantic background of the World War and its aftermath, covering the eventful years from 1914 to 1925.

Digitized by Google

With the delight of a Raabe or a Spitzweg Franck sketches in the beginning the petty town life of Flossenow in Mecklenburg with its rifle-guilds, its class-distinctions and social rivalries. The two opposing houses of Eerban and Minnermann have both sprung from the proletariat; Henry Eerban through thrift and integrity has become one of the foremost merchants of the town, Christian Minnermann in spite of undoubted ability has remained the impoverished drink-addicted drayman.

Christian's son Ludwig is the real hero of the novel. He stands head and shoulders above the other Flossenowers, through innate ability, iron will-power, and clear-visioned purposefulness. But poverty forces him to apprentice himself to a butcher and social prejudice keeps him aloof from Bianca Eerban, whose father would gladly have accepted him as a son-in-law if he only moved in a different sphere. An erotic young girl, the daughter of a Berlin University professor, tempts him and he forgets himself so far as to attack her. For this "crime" he serves a number of years in the penitentiary. Just as the Great War breaks out, he receives his release. He volunteers in the army and is rejected as an ex-convict. Resentment against all mankind in his heart, he returns to his native town. The one consuming passion of his life now becomes to avenge himself through outward success and material power upon those who thus far have ignored him.

Bianca alone has kept her faith in him, believing that Minnermann has been more sinned against than sinning. By a curious bit of almost superhuman introspection she even blames herself for his downfall. Had she followed the voice of nature and of her heart and braved parental disapproval and social prejudice by marrying him, his native endowment would have been directed toward useful ends and he would have done honor to his native town. She feels that by a pure love she may yet lead him along the paths of righteousness. And so she marries him against her father's will.

In the meantime Minnermann has amassed a fortune as a war-time profiteer in meat-supplies. He buys the house of his impoverished father-in-law and his triumph seems complete. Occasionally Bianca succeeds in influencing his character for the better, more often she fails. The sailors' revolt in 1918 brings to town his vagabond brother who brutally shoots the unoffending burgomaster. Minnermann allows himself to be placed at the head of the government by the revolutionary movement, not because he seeks the office as such or because he is in sympathy with communistic ideals, but just because he is instinctively recognized by his fellowburghers as the ablest man in Flossenow. Eerban's son, an officer in the reserve, arrives at the head of a punitive expedition. He not only refuses to avenge himself on Minnermann but confirms him in office. A more pliant tool of the reactionary Berlin government repudiates this humane solution, Minnermann is sent for trial to Berlin. The general amnesty frees him; he seeks justice and is refused. He has sincerely tried to follow his wife's guidance, society has brutally rebuffed him. There is only one thing left and that is to resume his pursuit of power. The inflation gives him the opportunity. He buys up land, buildings, industrial establishments—anything he can exchange for the fast-depreciating paper-tokens. He conceives a mania for high-powered automobiles. But he has farther and farther grown away from his high-minded wife. In his heart he feels that he has failed. On the day that Bianca for the first time consents to drive with him in his new automobile he dashes against a bridge-railing and plunges into the river. We are left in doubt as to whether this was accident or design, but the end is clear. Once in the river, Minnermann seeks death for himself and Bianca. She finally frees herself from his grasp and is saved.

Digitized by Google

Her brother, the humane officer who approved of Minnermann's régime, asks her to live with him and to bring up her son for a better-balanced and a happier life than was vouchsafed to his father.

This story, so full of dramatic incidents and deeply moving occurrences, is told with a rare mastery of style and a penetrating power of character-analysis. Franck has essayed the difficult task of recreating a section out of the immediate past and making it real also to those who have not directly lived through it. With sure artistic instinct he has avoided the pitfalls of naturalism by omitting entirely the recital of historic occurrences. No famous battles are mentioned, no great campaigns are described. And yet the reviewer knows of no history of the period that gives as vivid a picture of the human aspects of those momentous years. The interest centers in the fates of individuals as conditioned by heredity, environment and education, and in this respect and in the depiction of the minutely seen milieu Franck makes use of the principles of the old-style Naturalism. But the characters are not mere products of external forces; like those of Hebbel they are men and women of tremendous wills and they themselves are the fashioners of their fates. Nor is the style naturalistic. There is no dialect and the dialogue is palpably poeticized. In this latter aspect Franck is in accord with the methods of Wassermann, of Thomas Mann, of the older Hauptmann and of other great masters of contemporary German fiction. They are no longer content simply to portray life; they are concerned with giving a meaning to it and to lead the way to higher forms.

F. W. J. Heuser

Columbia University

Digitized by Google

AMERICAN BIBLIOGRAPHY OF GERMANIC LANGUAGES AND LITERATURES MAY–JUNE, 1927*

I. General

BASLER, OTTO. *Friedrich Kluge* †. JEGP, XXVI, 2 (April), pp. 281–3.

Studies in German Literature in Honor of Alexander R. Hohlfeld. Madison, 1925. Rev. by H. W. Nordmeyer, *Jahrbuch 1926*, pp. 97–100.

Vom Werden des deutschen Geistes. Festgabe für Gustav Ehrismann. Berlin u. Leipzig, 1925. Rev. by A. Le Roy Andrews, MLN, XLII, 5 (May), pp. 349–351. "Title in poor taste; quality hardly above the average."

Neusprachliche Studien. Festgabe Karl Luick dargebracht. Marburg, 1925. Rev. by Kemp Malone, MLN, XLII, 6 (June), p. 425.

LOKOTSCH, KARL. *Etymologisches Wörterbuch der europäischen Wörter orientalischen Ursprungs.* Heidelberg, 1927. Rev. by Hermann Collitz, MLN, XLII, 6 (June), pp. 412–14. Deserves much credit for what he has accomplished; has omitted *elephant, panther, leopard, tiger.*

MACKENSEN, LUTZ. *Der singende Knochen.* F. F. Communications. No. 49. Helsingfors i. Suomalainen Tiedeakatemia, 1923. Rev. by Archer Taylor, *Modern Philology*, XXIV, 4 (May), pp. 486–9. Finds question of ballad-transmission as distinct from tale-transmission practically entirely neglected by scholars.

GÜNTHER, L. *Von Wörtern und Namen.* Berlin, 1926. Rev. by E. C. R[oedder], *Jahrbuch 1926*, p. 109. "An unusually interesting book."

SALESKI, REINHOLD. "Auf dem Wege zu einer nicht-historischen Sprachwissenschaft." *Jahrbuch 1926*, pp. 69–72. Emphasizes new currents in linguistic studies as revealed by new program of *Indogermanische Forschungen, Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung, Language*, and Leo Weißberger, "Das Problem der inneren Sprachform." (*Germ. Rom. Monatsschrift, XIV.*)

LUICK, KARL. *Deutsche Lautlehre.* Leipzig u. Wien, 1923[2]. Rev. by E. C. R[oedder], *Jahrbuch 1926*, pp. 90–1.

MENZERATH, PAUL. *Beiheft zur deutschen Lauttafel.* Bonn, 1926. Rev. by E. C. R[oedder], *Jahrbuch 1926*, p. 90. Slight improvement over Vietor's *Lauttafel* without acknowledgment.

ZÜND-BERGUET, ADOLPHE. *Die Sprechwerkzeuge.* Marburg, 1926. Rev. by B. Q. Morgan, *Jahrbuch 1926*, p. 90.

II. Germanic Philology

German

SPERBER, HANS. *Geschichte der deutschen Sprache.* Sammlung Göschen, 915. Berlin, 1925. Rev. by E. C. R[oedder], *Jahrbuch 1926*, p. 108. "Model of brevity and clearness of exposition."

* Continued from *The Germanic Review*, July, 1927.

Digitized by Google

CLEMEN, OTTO. "Valentin Ickelsamer." JEGP, XXVI, 2 (April), pp. 237–47. Account of life and activity of I.

SCHIRMER, ALFRED. *Deutsche Wortkunde.* Sammlung Göschen, 929. Berlin, 1926. Rev. by E. C. R[oedder], *Jahrbuch 1926*, p. 109.

VILMAR, A. F. C. *Deutsches Namenbüchlein.* 1926[8]. Rev. by E. C. R[oedder], *Jahrbuch 1926*, p. 190. Still contains a number of antiquated statements.

KIESERITZKY, ERNST. *Die Schönheit unserer Muttersprache.* Leipzig u. Berlin, 1926. Rev. by E. C. R[oedder], *Jahrbuch 1926*, p. 110. "Extraordinary achievement of an *outsider*."

LOKOTSCH, KARL. *Etymologisches Wörterbuch der amerikanischen (indianischen) Wörter im Deutschen.* Heidelberg, 1926. Rev. by Leonard Bloomfield, *Modern Philology*, XXIV, 4 (May), pp. 489–91. Misses information as to languages through which these loanwords passed into German. L. apparently not competent to identify American-Indian sources, as shown by examples from Algonquin.

MAURER, FRIEDRICH. *Untersuchungen über die deutsche Verbstellung.* Heidelberg, 1926. Rev. by Leonard Bloomfield, *Modern Philology*, XXIV, 4 (May), pp. 491–3. "Excellent study."

ROOTH, ERIC. *Altgermanische Wortstudien.* Halle, 1926. Rev. by Leonard Bloomfield, *Modern Philology*, XXIV, 4 (May), p. 500. "All possible, but author's discussion does not make it seem plausible."

Icelandic

LARSEN, HENNIG. "The Vocabulary of the Old Icelandic Medical MS." Royal Irish Academy 23D43. JEGP, XXVI, 2 (April), pp. 174–197. Gives words not yet recorded in any lexicon and attempts explanation largely through analogy with modern Scandinavian and Latin.

GUÐMUNDSSON, VALTÝR. *Islandsk Grammatik nutidssprog.* Kjøbenhavn, 1922. Rev. by George T. Flom, JEGP, XXVI, 2 (April), pp. 267–9. Excellent book; suggests corrections under "phonetics."

Old Saxon

PRIEBSCH, R. *The Heliand Manuscript.* Cotton Caligula A. VII in the British Museum. Oxford, 1925. Rev. by F. P. Magoun, Jr., *Speculum*, I, 2 (May), pp. 229–30. "A significant contribution."

III. GERMANIC LITERATURES

German (General)

AMMON, H. *Deutsche Literaturgeschichte in Frage und Antwort*, 1926. Rev. by E. Mentz, *Jahrbuch 1926*, p. 104. "Only a collection of material; attaches useful tags to movements and individual authors."

HOFMANNSTHAL, HUGO VON. *Deutsches Lesebuch.* München, 1927[2]. *Saturday Review of Literature*, II, 44, p. 865 (May 28). Selected with exquisite taste; second edition improved by inclusion of Nietzsche.

KOSCH, WILHELM. *Deutsches Literatur Lexikon.* Lieferung 1 und 2, Halle, 1927. Rev. by Archer Taylor, *Modern Philology*, XXVI, 2 (April), pp. 499–500. "Fails to meet even reasonable and modest expectations."

BROOKS, NEIL C. "A Rhenish Easter Play of the Late Sixteenth Century." JEGP, XXVI, 2 (April), pp. 226–36. Gives for first time *Depositio* of MS. 75 in monastery library of Einsiedlen.

Digitized by Google

ERMATINGER, E. *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung.* Leipzig, 1926. Rev. by Fr. Bruns, *Jahrbuch 1926*, pp. 100–1.

Die Vergessenen. Hundert deutsche Gedichte aus dem 17. u. 18. Jahrhundert ausgewählt von Heinrich Fischer. Berlin, 1927. Rev. by A. W. G. Randall, *Saturday Review of Literature*, II, 44 (May 28), p. 865. Collection a delight in itself, but also real service to scholarship; shows appreciation for the so-called "Baroque."

WILLOUGHBY, L. A. *The Classical Age of German Literature.* New York, 1926. *N. Y. Times Book Review* (June 5), p. 11. "Real merits of this study those of omission; shows a weakness for correspondence."

UNGER, RUDOLF. *Herder, Novalis und Kleist.* 1926. Rev. by Fr. Bruns, *Jahrbuch 1926*, pp. 101–2. "Most significant achievement; too complicated in sentence-structure."

JOST, WALTER. *Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann.* 1921. Rev. by Fr. Bruns, *Jahrbuch 1926*, p. 101. "A very productive piece of work."

FLOECK, OSWALD. *Die deutsche Dichtung der Gegenwart.* Karlsruhe u. Leipzig, 1926. Rev. by E. C. R[oedder], *Jahrbuch 1926*, p. 106. "Incredibly wide reading; never superficial; excellent surveys of larger movements."

KLENZE, CAMILLO VON. From Goethe to Hauptmann. New York, 1926. Rev. by Ernst Feise, MLN, XLII, 5 (May), pp. 345–6. "Sureness of critical judgment; breadth of scholarship and literary perspective." Rev. by Edwin H. Zeydel, *Jahrbuch 1926*, pp. 104–6. "Title and sub-titles chosen ill-advisedly; book a worthy bit of popularization done by an able critic."

DICKINSON, THOMAS H. *An Outline of Contemporary Drama.* New York, 1927. Rev. by Walter Prichard Eaton, *N. Y. Herald Tribune Books* (June 19), p. 11. Also treats Ibsen, Wagner, Strindberg and Hauptmann. *Saturday Review of Literature*, II, 42 (May 21), p. 849. "Contains nothing original or provocative."

LESSING, O. E. *Brücken über den Atlantik.* Stuttgart, Berlin u. Leipzig, 1926. *Nation*, CXXIV, 3227 (May 11), p. 538. A collection of previously printed essays [Treitschke, Görres, Goethe], unfortunately brought in connection with the War.

D. T. "New Books in Germany." *Nation*, CXXIV, 3227 (May 11), p. 531. Post-expressionistic return to familiar face of things and reaffirmation of living experience; attempt to remythologize the past.

German (Individual Authors)

BETTAUER, HUGO. *The City Without Jews.* Transl. by Salomon Neumark Brainin. New York, Bloch Publ. Co., 1927. Rev. by Lionel Trilling, *Menorah Journal*, XIII, 2 (April), pp. 218–19. "Essentially a pamphlet in the portentous format of a novel; pro-semitic propaganda, but beneath it there is an ever-so-insidious worm of unintended anti-Semitism."

BRINKEN, GERTRUD FREIIN VON DEN. *Lieder und Balladen*, 1926; *Schritte*, 1924; *Das Heimwehbuch*, 1926. E. C. R[oedder]. *Jahrbuch 1926*, pp. 107–8.

DÖBLIN, ALFRED. *Wallenstein; Berge, Meere und Giganten.* Rev. by D. T., *Nation*, CXXIV, 3227 (May 11), p. 531. "Probes into the past to find a message for the present and into the psychology of real and imaginary men to find a better way of controlling life."

Digitized by Google

ERASMUS. Morgan, John J.: *The Life, Character and Influence of Desiderius Erasmus.* New York, Macmillan Co., 1927. Rev. by F. P. H., *Boston Evening Transcript* (May 28), p. 4. "Vividness of style, commanding array of facts; argument at times rigidly scholastic; but cannot help to impart a clearer vision."

EWERS, HANS HEINZ. *The Ant People.* Transl. by Clifton Harby Levy. New York Dodd, Mead and Co., 1927. Rev. by A. L. Melander, *New York Evening Pos* (June 18), p. 8. "Overdone; belongs to realm of pseudo-science."

FLAKE, OTTO. *Villa U. S. A.*, Berlin, 1926. *Nation*, CXXIV, 3237 (May 11), p. 538. "Flake grows harder and harder to read; but he is always profitable reading." *Saturday Review of Literature*, II, 47 (June 18), p. 915.

FRANCK, BRUNO. *Trenck: Roman eines Günstlings.* Berlin, 1927. Rev. by William A. Drake, *New York Herald Tribune Books* (June 26), p. 7.

GOERCKE, ELISABETH. *Flügel zur Freude.* Berlin, 1925. Rev. by E. C. R[oedder], *Jahrbuch 1926*, p. 107. "Directness of feeling and naturalness of expression."

GOETHE. *Urfaust.* Transl. by Mary Lillie. *Grist* (Vassar College), March.

—— *Faust.* Sehrt, Edward H.: "Faust, line 1520" (sowie er sie [die Schwelle] mit Öl betupft). MLN, XLII, 5 (May), pp. 323–4. Cites analogous use from Poe: *The Pit and the Pendulum.*

———Walz, John A.: "An English Faustsplitter." MLN, XLII, 6 (June), pp. 355–65. Found in *Itinerary of Fynes Moryson.* London, 1617; republ. Glasgow, 1907. Overlooked by Tille.

———Frankenberger, Julius: *Walpurgis. Zur Kunstgestalt von Goethes Faust.* Leipzig, 1927. *Nation*, CXXIV, 3237 (May 11), p. 538.

HARDENBERG, FRIEDRICH VON. Samuel, Richard: *Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Friedrich von Hardenbergs.* 1925. Rev. by Fr. Bruns, *Jahrbuch 1926*, p. 102.

HAUPTMANN, GERHART. *Dorothea Angermann.* Berlin, 1926. *Nation*, CXXIV, 3327 (May 11), p. 538. "The brutal bludgeon which the sexagenarian Hauptmann handles somehow softens into thin air."

HEINE, HEINRICH. Scheffauer, Ethel Talbot: "Three Unknown Lyrics by Heinrich Heine." *Bookman*, LXIV, 3 (May), p. 276. English verse translation of poems found in papers of Dr. Schade.

HENSCHKE, ALFRED (pseud. KLABUND). *Brackie the Fool.* Transl. by H. S. Scheffauer. New York, 1926. Rev. by H. S., *New York World* (May 1), p. 11M. "Has satire, bitterness, fantasy, wisdom of the folk, lashed to an *n*th degree fury of force and beauty. There are passages in it which either a part-time mystic or a part-time madman must have done."

HEYSE, PAUL. Quadt, Max W.: "Die Grundlinien der Novellenkomposition Paul Heyses." JEGP, XXVI, 2 (April), pp. 166–73. "Heyse follows his own *Falkentheorie;* like Tieck emphasizes the psychological; development from within; hence long expositions; center of gravity of action lies mostly in catastrophe rather than in climax of action."

KEYSERLING, HERMANN GRAF. *The World in the Making.* New York, 1927. *Outlook*, CXLVI, 3 (May 18), p. 90. "The same keen mind as in *Travel Diary.*"

KLEIST, HEINRICH VON. Gordon, Wolff von: *Die dramatische Handlung in Sophokles' "König Ödipus" und Kleists "Der zerbrochene Krug."* Halle, 1926. Rev. by Theodore Geißendörfer, JEGP, XXVI, 2 (April), pp. 273–4. Does not consider *Variant.*

Digitized by Google

MANN, THOMAS. *The Magic Mountain.* Transl. by H. Lowe-Porter. New York, 1927. Rev. by Ludwig Lewisohn, *New York Herald Tribune Books* (May 8), p. 1. "The most decisive literary experience in many years; a vast prose symphony; surveys and sums up an epoch; has had to negate Wagner to liberate his own Germanic soul from the poetic and musical cult of death which is that soul's natural and recurrent temptation; a new humanism, a new synthesis of *Natur und Geist*, a new repudiation of romanticism." Rev. by Osbert Burdett, *Dial*, LXXXII, 6 (June), pp. 511–15. "Done with German thoroughness; flinches from nothing; spares you not at all; is the result worth the immense pains that have been spent on it?" Rev. by Clifton P. Fadiman, *New York Evening Post* (June 4), p. 8. "Charts a new Universe and chronicles the passing of our civilization; in *Buddenbrooks* interested in recreation of given epoch and a given social organism, now in creation of complete, self-sufficient world; a high work of art and a splendid exercise in thought." Rev. by Joseph W. Krutch, *Nation*, CXXIV, 3231 (June 8), p. 637. "'Ideas' there in plenty, but they are always seen through a temperament and used as the materials of art; leaves absolutely unified impression." Rev. by Karl Schriftgießer, *Boston Evening Transcript* (May 14), p. 5. "American reader hardly prepared for it, because Mann essentially a philosopher; one of the greatest and most moving books of our time."

—— *Pariser Rechenschaft.* Excerpts transl. by Kenneth Burke, *Dial*, LXXXII, 6 (June), pp. 501–10.

—— *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull.* Buch der Kindheit. Leipzig, 1927. Rev. by Pierre Loving, *Saturday Review of Literature*, II, 42 (May 14), p. 826. "Classically resourceful German writer; flagrant imperfections in this exquisite style not plausible as authentic experience of a crude speculator."

—— *Unordnung und frühes Leid.* Berlin, 1927. *Nation*, CXXIV, 3227 (May 11), p. 538. "Warm humor and vivid artistry."

NEUMANN, ALFRED. *Der Teufel.* Rev. by D. T., *Nation*, CXXIV, 3227 (May 11), p. 531. "A well-told tale not without psychologic depth."

SCHAFFNER, JAKOB. *Das große Erlebnis.* Stuttgart, 1927. Rev. by Gabriele Reuter, *New York Times Book Review* (June 5), p. 10. "Tho Swiss, he depicts German characters and atmosphere of post-bellum Berlin very convincingly and with rare penetration; no moral pathos, but a most subtle humor."

SUDERMANN, HERMANN. *The Far-away Princess.* Transl. by Grace Frank. *The Golden Book Magazine*, V, 29 (May), pp. 625–33.

—— *Der tolle Professor.* Stuttgart, 1927. *Saturday Review of Literature*, II, 47 (June 18), p. 915. "Somewhat sentimental tale; notable skill with which background is worked in."

THIESZ, FRANK. *Abschied vom Paradies.* Stuttgart, 1927. Rev. by Gabriele Reuter, *New York Times Book Review* (June 5), p. 10. "Only a great poet can raise petty everyday events to such heights of splendor."

TIECK, LUDWIG. Görte, Edna: *Der junge Tieck und die Aufklärung.* Rev. by Edwin H. Zeydel, MLN, XLII, 5 (May), pp. 347–8. "Helps to elucidate Tieck's creative processes; has utilized to the full the material in the Berlin *Nachlaß*."

WAGNER, RICHARD. Barthou, Louis: *The Prodigious Lover.* New York, Duffield and Co., 1927. Rev. by Donald Douglas, *Nation*, CXXIV, 3229 (May 25), p. 587. "Love affairs of W. not conditioned by lust and selfishness but by

Digitized by Google

the terrible ardor and passion of his soul." Rev. by Randall Thompson, *Saturday Review of Literature*, II, 46 (June 11), p. 894. "Wagner's music direct outcome of his character and behavior." Rev. by Janet Ramsey, *New York Herald Tribune Books* (May 1), p. 25. "Does not reveal new aspects of Wagner's life; accentuates his regrettable characteristics of egotism and greed."

WASSERMANN, JAKOB. *Der Aufruhr um den Junker Ernst. Nation*, CXXIV, 3227 (May 11), p. 531. "A desolately, yearningly beautiful tale." Translated by O. P. Schinnerer as: *The Triumph of Youth*. New York, 1927. *Independent*, CXIX, 4015 (May 14), p. 520. "Fairy story masquerading as an historical novel; quite different from Wassermann's other novels."

WERFEL, FRANZ. *Der Tod des Kleinbürgers*. 1927. Rev. by Michael Joseph, *Bookman*, LXV, 3 (May), p. 367. "A remarkable story."

WERNER, ZACHARIAS. Stuckert, Franz: *Das Drama Zacharias Werners*, 1926. Rev. by Fr. Bruns, *Jahrbuch 1926*, p. 103. "Shows worthwhile results."

ZWEIG, STEFAN. *Verwirrung der Gefühle; Erinnerungen an Émile Verhaeren*. Rev. by D. T., *Nation*, CXXIV, 3227 (May 11), p. 531.

Dutch

DEKKER, EDUARD DOUWES (pseud. MULTATULI). *Max Havelaar*. Transl. by W. Siebenhaar. New York, Knopf, 1926. *Nation*, CXXIV, 3231 (June 8), p. 650.

HEIJERMANS, HERMAN. *Links* (Dutch *Shakels*), a Play in Four Acts. Transl. by Howard Peacey and W. R. Brandt. *Poet Lore*, XXXVIII (Spring No.), pp. 1–76.

Danish

ANDERSEN, HANS CHRISTIAN. *The True Story of My Life*. Transl. by Mary Howitt. Scand. Classics, Vol. XXVI. New York, 1926; London, Routledge and Co., 1927. Rev. by Adolph B. Benson, MLN, XLII, 5 (May), pp. 351–2, *New York Times Book Review* (June 26), p. 2. "Every line reveals him as a man who has the naïve viewpoint of a child; this childish viewpoint constitutes the peculiar charm of the autobiography." Rev. by Henry Commager, *New Republic*, LI, 656 (June 15), p. 105. "Shows distressing self-absorption, lamentable failure to appreciate the world he was in." *Living Age*, CCCXXXII, 4306 (May 15), p. 936. (Reprinted from *London Times Literary Supplement*.) "No one could tell a story more happily and innocently."

BRANDES, GEORGE. "Literary Last Will and Testament" (Dec. 18, 1911). *Boston Evening Transcript* (May 25), p. 5. Leaves books and important letters addressed to him, also bust by Max Klinger, to found G. B. Archive in Copenhagen Royal Library.

—— Clausen, Julius: "Danish Wit and Wisdom in Later Days." *American Scandinavian Review*, XV, 6 (June), pp. 266–9.

LANGE, SVEN. *De förste Kampe. American Scandinavian Review*, XV, 6 (June), p. 368. Social novel using George Brandes as a hero.

Digitized by Google

Icelandic

CAHEN, MAURICE. Krappe, Alexander H.: *Maurice Cahen. Scandinavian Studies*, IX, 6 (May), pp. 204–5. Obituary of this French scholar and appreciation of his work in Old Norse.

Fornaldersögur Norðlanda. Gould, Chester Nathan: "They who Await the Second Death." *Scandinavian Studies*, IX, 6 (May), pp. 167–201. Minute study of material in this collection dealing with the "Living Corpse."

Hávamál. Jónsson, Finnur: *Hávamál.* Kjøbenhavn, 1924. Rev. by George T. Flom, JEGP, XXVI, 2 (April), pp. 262–7. "Definitive view of this poem."

—— Gould, Chester Nathan: "*Hávamál*, Stanza 75." *Modern Philology*, XXIV, 4 (May), pp. 385–8. Suggests *auðrom* > *glðrum* for *lauðrom.*

MUNCH, PETER ANDREAS. *Norse Mythology, Legends of Gods and Heroes.* Revised by Magnus Olsen, transl. by Sigurd B. Hustvedt. New York, American Scandinavian Foundation, 1926. Rev. by G. M. Priest, *American Scandinavian Review*, XV, 6 (June), p. 370. "No other book in English which contains such clear, reliable information of elements of the subject." Rev. by Joseph Alexis, *Scandinavian Studies*, IX, 6 (May), pp. 203–4. "Publication a noteworthy event; careful translation."

Norwegian

HAMSUN, KNUT. *Mysteries.* Transl. by Arthur Chater. New York, Knopf, 1927. Rev. by A. W. Porterfield, *Saturday Review of Literature*, II, 46 (June 11), pp. 896–7. "Hamsun the Norwegian Schnitzler with much more depth and infinitely less finesse; abounds in ingenious humor, delirious irony and subtle bits of wisdom."

UNDSET, SIGRID. *The Cross.* Transl. by Charles Archer. New York, Knopf, 1927. Rev. by Robert Hillyer, *New Republic*, LI, 653 (June 8), p. 79. "Method devoid of shrillness; must be read patiently; translator has unfortunately poeticized style." *Nation*, CXXIV, 3232 (June 8), p. 649. "Nothing since *War and Peace* to compare with Undset's Trilogy; but unlike Tolstoi's novel not done in the grand style."

Swedish

HEDVALL, YNGVE. "Solid Offerings in the Swedish Book Market." *American Scandinavian Review*, XV, 5 (May), pp. 298–302. Contains brief notices and characterizations of:

Böök, Fredrik: *Journey Around the Scandinavian Parnassus.*
Hellberg, Maurice: *Memories of Fröding.*
Krusenstierna, Agnes von: *Tony's Last Years of Apprenticeship.*
Lamm, Martin: *Strindberg's Plays.*
Smirnoff, Karin: *Strindberg's First Wife.*
Smith, Ejnar: *Tilleman Kruse.*
Spong, Berit: *I Östergyllen.*
Stjernstedt, Marika: *Miss Liwin.*
Zetterström, Hasse: *Ulf.*

SÖDERBERG, HJALMAR. *A Sketch in Ink; Vox Populi*, transl. by Esther Rapp. *American Scandinavian Review*, XV, 6 (June), pp. 357–9.

Digitized by Google

STRINDBERG. Hedén, Erik: ***Strindberg, Leben und Dichtung.*** Transl. by Julia Koppel. München, 1925. Rev. by Roy Temple House, *Nation*, CXXIV, 3226 (May 4), pp. 508–9. "Hedén has brought to his task an admirably complete and intimate knowledge of his subject's life and his voluminous writings."

List of Abbreviations

MLN = Modern Language Notes.
JEGP = Journal of English and Germanic Philology.
Jahrbuch 1926 = Jahrbuch der Monatshefte für deutsche Sprache und Pädagogik, Milwaukee, 1927.

FREDERICK W. J. HEUSER
COLUMBIA UNIVERSITY

Digitized by Google

FEB 3 1927
g2

The Germanic Review

ISSUED QUARTERLY IN JANUARY, APRIL, JULY AND OCTOBER BY THE DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES OF COLUMBIA UNIVERSITY

PUBLISHED BY COLUMBIA UNIVERSITY PRESS

VOLUME II JANUARY, 1927 NUMBER 1

Digitized by Google

The Germanic Review

Devoted to researches dealing with the Germanic languages and literatures.

Issued quarterly in January, April, July and October by the Department of Germanic Languages of Columbia University.

EDITED BY

ROBERT HERNDON FIFE FREDERICK W. J. HEUSER

ARTHUR F. J. REMY

Manuscripts may be addressed to any one of the editors at Columbia University, New York City.

Fifty reprints (without covers) will be furnished gratis to authors of articles and reviews. Further copies and covers will be supplied by the Columbia University Press upon request and at special rates.

Address all business communications to Otto P. Schinnerer, Business Manager, THE GERMANIC REVIEW, Columbia University, New York City.

General European Agent, Buchhandlung Gustav Fock, Leipsic.

Subscription price, $4.00 per year; single numbers, $1.00.

Published by the Columbia University Press, Columbia University, New York.

Entered as second class matter January 10, 1926, at the Post Office at New York, under the Act of March 3, 1879.

CONTENTS

Volume II January, 1927 Number 1

Wallenstein and Prinz Friedrich von Homburg.
By JOHN C. BLANKENAGEL 1

An Unpublished Letter of Dorothea Tieck.....By EDWIN C. ZEIDEL 12

Tieck and Hebbel's Tragedy of Beauty.
By HARVEY W. HEWETT-THAYER 16

Die Einkleidungsform der Novellen Paul Heyses...Von MAX QUADT 26

Franz Werfel als religiöser Dichter.....Von ERNST JOCKERS 40

Certain Old Icelandic Words with Diminutive Suffixes.
By A. M. STURTEVANT 64

MISCELLANY

Der Stand der Theaterwissenschaft in Deutschland.
Von HANS KNUDSEN 75

A Note to Goethe's *Faust*.....Von GEORGE M. PRIEST 79

Professor Franz Muncker.....CAMILLO VON KLENZE 81

BOOK REVIEWS:

Kuno Francke, *Kulturwerte der deutschen Dichtung.*
By A. B. FAUST 82

L. A. Willoughby, *The Classical Age of German Literature*
By M. P. WHITNEY 84

Max Kommerell, *Jean Pauls Verhältnis zu Rousseau.*
By EDWARD V. BREWER 85

Camillo von Klenze, *From Goethe to Hauptmann.*
By KUNO FRANCKE 87

Jacob Wassermann, *Laudin und die Seinen*..By H. W. PUCKETT 89

BOOKS RECEIVED..... 92

Digitized by Google

To the Land
of the Poets and Thinkers

ROMANTIC Germany — the land of the Nibelungen and Minnesingers, of ancient castles, famous old cities reflected in historic rivers — extends a cordial invitation to you.

FINE old universities with a charming, gay and multicolored student life, great libraries, glorious art galleries and sacred temples of music, beckon to those in quest of the finest inspiration that can be derived from foreign travels. The great industrial development of Germany, world-known factories and plants, bustling centers of trade and commerce, headed by Berlin — next to London, the largest city of Europe—will deeply impress the tourist who is looking for 20th century achievements.

TO help you visualize picturesque Germany, we will be pleased to send you illustrated booklets containing information regarding places of interest, transportation, distances, railroad fares, health resorts, and hotels.

GERMAN RAILROADS INFORMATION OFFICE

630 FIFTH AVENUE NEW YORK

Digitized by Google

New Columbia Books

Germanic Studies

GOTTFRIED KINKEL AS POLITICAL AND SOCIAL THINKER

By Alfred R. De Jonge

BASED IN PART ON SOURCES GATHERED BY THE LATE AGNES B. FERGUSON

The first detailed presentation of the Rhenish poet's political and social thought, based largely upon Kinkel's own writings. The development of the teacher and friend of Carl Schurz and leader of the "forty-eighters" is clearly shown. Kinkel's ideals of political freedom and German unity, his views on nationalism and internationalism, his aversion to imperialism and his social ideals are depicted.

Pp. xvi + 156. Paper $1.75; Cloth $2.25

AMERICA IN IMAGINATIVE GERMAN LITERATURE IN THE FIRST HALF OF THE NINETEENTH CENTURY

By Paul C. Weber

An introductory chapter to this first adequate treatment of the subject surveys important German literature on America from 1775 to 1800. The conception of the early Romanticists and the exotic novel; the views of the Austrian poets; the more realistic spirit of the third decade, followed by the literature of the emigrants, and finally, the Western Republic in the eyes of Young Germany, is comprehensively presented.

Pp. xv + 301. Paper $2.00; Cloth $2.50

English Studies

JOHN HORNE TOOKE

By Minnie C. Yarborough

John Tooke's stormy career in the political, literary and social life of eighteenth century England is described in this first complete biographical study.

Pp. xix + 252. $2.50

TWO AMERICAN PIONEERS

By Mary A. Wyman

The life story and literary background of the humorist Seba Smith and his gifted wife, Elizabeth Oakes Smith, of Portland Maine, and New York City.

Pp. ix + 242. $2.50

JAMES KIRKE PAULDING

By Amos. L. Herold

A critical biography of the chief interpreter of the New York Dutch, whose active life from the Revolution to the Civil War was distinguished by staunch Americanism.

Pp. xi + 160 with four illustrations. $2.50

Send for our Complete List of Publications

COLUMBIA UNIVERSITY PRESS

COLUMBIA UNIVERSITY, NEW YORK

Digitized by Google

The Germanic Review

ISSUED QUARTERLY IN JANUARY, APRIL, JULY AND OCTOBER BY THE DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES OF COLUMBIA UNIVERSITY

PUBLISHED BY COLUMBIA UNIVERSITY PRESS

VOLUME II OCTOBER, 1927 NUMBER 4

Digitized by Google

The Germanic Review

Devoted to researches dealing with the Germanic languages and literatures.

Issued quarterly in January, April, July and October by the Department of Germanic Languages of Columbia University.

EDITED BY

ROBERT HERNDON FIFE FREDERICK W. J. HEUSER

ARTHUR P. J. REMY

Manuscripts may be addressed to any one of the editors at Columbia University, New York City.

Fifty reprints (without covers) will be furnished gratis to authors of articles and reviews. Further copies and covers will be supplied by the Columbia University Press upon request and at special rates.

Address all business communications to Otto P. Schinnerer, Business Manager, THE GERMANIC REVIEW, Columbia University, New York City.

General European Agent, Buchhandlung Gustav Fock, Leipzig.

Subscription price, $4.00 per year; single numbers, $1.00.

Published by the Columbia University Press, Columbia University, New York.

Entered as second class matter January 10, 1926, at the Post Office at New York, under the Act of March 3, 1879.

CONTENTS

Volume II October, 1927 **Number 4**

To Camillo von Klenze 277

Grimmelshausens *Simplicissimus* ..... Von ERNST ROSE 279

Economic Influences on Nineteenth Century Literature. By JOHN WHYTE 287

The Lyric of Nascent Modern Realism ..... By SOLOMON LIPTZIN 298

Gottfried Keller and Conrad Ferdinand Meyer. By FREDERICK L. PFEIFFER 312

Richard Dehmel and Our Age ..... By HARRY SLOCHOWER 320

Zum Lautwandel *æ : iǒ : iâ* im Altnordischen. Von ALBERT MOREY STURTEVANT 334

BOOK REVIEWS:

———, *Jahrbuch der Kleistgesellschaft.* By JOHN C. BLANKENAGEL 353

Thea Müller, *Theodor Storms Erzählung „Aquis submersus."* Von JOSEF WIEHR 355

Karl Emanuel Lusser, *Conrad Ferdinand Meyer.* Von ERNST FEISE 359

Hans Franck, *Minnermann* ..... By F. W. J. HEUSER 364

BIBLIOGRAPHY:

American Bibliography of Germanics, May to June, 1927. By F. W. J. HEUSER 367

Digitized by Google

To the Land
of the Poets and Thinkers

ROMANTIC Germany — the land of the Nibelungen and Minnesingers, of ancient castles, famous old cities reflected in historic rivers — extends a cordial invitation to you.

FINE old universities with a charming, gay and multicolored student life, great libraries, glorious art galleries and sacred temples of music, beckon to those in quest of the finest inspiration that can be derived from foreign travel. The great industrial development of Germany, world-known factories and plants, bustling centers of trade and commerce, headed by Berlin — next to London, the largest city of Europe—will deeply impress the tourist who is looking for 20th century achievements.

TO help you visualize picturesque Germany, we will be pleased to send you illustrated booklets containing information regarding places of interest, transportation, distances, railroad fares, health resorts, and hotels.

GERMAN RAILROADS INFORMATION OFFICE

630 FIFTH AVENUE NEW YORK

Digitized by Google

New Columbia Books

CELTIC MYTH AND ARTHURIAN ROMANCE, by Roger Sherman Loomis.

Reviewers everywhere have hailed this book as a really new contribution to the literature of this field. Dr. Loomis has gone far afield for some of his evidence, but he presents it forcefully and carries conviction for some rather startling conclusions. **$6.00**

DR. GEORGE WILLIAM BAGBY, by Joseph Leonard King.

A sympathetic and illuminating sketch of the life of this pioneer in American Southern literature, an early member of the Artemus Ward school of humorists. The life of Dr. Bagby, a Southern gentleman of good family and education, is typical of the lives of all Southern writers of this period. He was a contemporary and friend of Poe.

Mr. King's book will interest any student of the history of American literature. **$2.50**

THE INFLUENCE OF GESENIUS ON HEBREW LEXICOGRAPHY, by Edward F. Miller.

An account of the life and work of Gesenius, the great scholar who laid the foundations for the modern science of Hebrew lexicography. Dr. Miller discusses Gesenius' ideals of lexicography, and then proceeds to a critical study of Gesenius' own editions of his Lexicon and the later editions undertaken by his successors. **$1.50**

[The Publishers will be glad to forward any of these books on receipt of the purchase price plus 15c to cover postage and registration.]

COLUMBIA UNIVERSITY PRESS

NEW YORK

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Stanford University Libraries
3 6105 014 156 744
NON-CIRCULATING

JUN 21 '65
JUL 26 '65
NON-CIRCULATING
STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Stanford, California

Digitized by Google

Digitized by Google